Escritos
Søren Kierkegaard



Volumen 2/1
Editorial Trotta

# O lo uno o lo otro
# Un fragmento de vida I

SØREN KIERKEGAARD ESCRITOS 2/1






*O lo uno o lo otro* (1843) es la primera obra publicada por Søren Kierkegaard, en la que comenzó a trabajar casi inmediatamente después de la lectura de sus tesis *Sobre el concepto de ironía*. Escrito de una compleja estructura textual y, en muchos sentidos, el más excelso de todos los suyos, fue fruto de una intensa dedicación de dieciséis meses, si bien la primera elaboración de algunos de sus materiales se remonta a años atrás. Bajo el pseudónimo de Victor Eremita, presunto responsable de la edición, la publicación señalará para Kierkegaard el inicio de su carrera como escritor en sentido estricto.

Esta carrera comienza pues con la disyunción existencial indicada en el título de la obra: la oposición entre lo estético («aquello que un hombre inmediatamente es») y lo ético («aquello a través de lo cual un hombre llega a ser lo que llega a ser»). Los tratados estéticos conforman la Primera Parte aquí presentada. Arrancan con los célebres aforismos titulados «Diapsálmata» y, a través de ensayos brillantes y minuciosos sobre el erotismo musical —en la figura de Don Juan— y sobre la tragedia en su relación con la moderna —en la figura de Antígona—, concluyen en las páginas del «Diario del seductor», exposición del «esteta reflexivo» que sólo adquiere sentido a la luz de los escritos anteriores.

Se ofrece así por primera vez al lector hispanohablante la traducción íntegra y anotada de esta obra, cuyo segundo volumen es de próxima publicación en esta misma Editorial.

Escritos de Søren Kierkegaard

Escritos de Søren Kierkegaard

Volumen 2/1

# O lo uno o lo otro
## Un fragmento de vida I

Edición y traducción del danés de
Begonya Saez Tajafuerce y Darío González

E D I T O R I A L   T R O T T A

En colaboración con el Søren Kierkegaard Forskningscenter de Copenhague,
institución subvencionada por el Danmarks Grundforskningsfond desde 1994
y sostenida sustancialmente por el Kulturministerium desde 2004.
Edición de Niels Jørgen Cappelørn, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Título original: Enten-Eller. Et Livs-Fragment. Første Deel,
de acuerdo con la edición Søren Kierkegaards Skrifter, Bind 2,
udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscenteret, København, 1997

La traducción de esta obra ha contado con la ayuda de
The Danish Arts Council's Committee for Literature
y de la Fundación Juan March


Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es



ISBN: 84-8164-364-5 (obra completa)
ISBN: 84-8164-807-8 (vol. 2/1)
Depósito Legal: M-21.956-2006

Impresión
Gráficas De Diego

# CONTENIDO

# PRESENTACIÓN*

Ésta es la primera obra publicada por Kierkegaard y, en muchos sentidos, la más excelsa de todas. Pueden compararse con ella escritos tan conocidos como *El concepto de angustia* u otros menos gratos al lector medio, como el *Postscriptum a las Migajas filosóficas*, pero la tersura y viveza de muchos pasajes de *Enten-Eller* (*O lo uno o lo otro*) le hace brillar por encima de los demás.

Antes de entrar en los pormenores, los estudiosos hispanos del autor danés tenemos que manifestar el asombro y hasta el sonrojo que provoca el pésimo trato dado por los editores y traductores de lengua española a una obra tan encomiable. Prescindiendo de valoraciones lingüísticas, lo que el lector tiene entre sus manos es la primera traducción completa del texto al español. Nadie lo editó antes en su versión íntegra. Si la suerte no sonrió mucho a Søren en vida, en este caso nadie le mostró un rostro tan acre como los hispanoparlantes.

Para asombro de los investigadores extranjeros, los diferentes apartados de *Enten-Eller* se presentaron como independientes, usurpando el encabezamiento inicial. Por eso es posible toparse con ¡libros! como *Diapsálmata* o *Estética y ética en la formación de la personalidad* y, sobre todo (se hicieron variadas ediciones del mismo), *Diario de un seductor*. Por si no fuera pequeña la malaventura, a algunos apartados del original se le atribuyeron títulos tan variopintos y despistantes como *Antígona*. En medio de semejante embrollo,

* El texto del profesor Rafael Larrañeta que se reproduce aquí corresponde a un estadio intermedio de su redacción. Valga su inclusión en calidad de Presentación a los volúmenes 2/1 y 2/2 de los *Escritos de Soren Kierkegaard* como homenaje a su memoria.

la traducción de D. G. Rivero en la década de 1960, con el sobrenombre global de *Obras y Papeles de Søren Kierkegaard*, prometía ser —y en parte lo fue— un gran paso hacia adelante. En favor de aquel traductor que debió trabajar en solitario, como muchos de los que nos hemos entregado a la investigación de Kierkegaard, es justo añadir que, en ese instante, era lo mejor que podía leerse en castellano, y muchos simpatizantes y profesores accedieron a Kierkegaard a través de ella. No hemos podido averiguar por qué razón no culminó la tarea, pero en cualquier caso la editorial o el mismo traductor incurrieron en notables deficiencias: parcelar —de nuevo— el presente escrito (como si hubiera una conjura universal contra esta publicación de Søren), mezclando partes del libro con diversos fragmentos o discursos edificantes aislados, redistribuyendo los contenidos y acortando los párrafos largos para darles —suponemos— un formato más «legible».

Pese a la gravedad del asunto, no ha sido ésta la razón que nos ha movido a una nueva empresa traductora (nos hubiese bastado con emplear el manuscrito danés), sino un empeño netamente investigador, es decir, el interés serio en que la imagen y la obra de Kierkegaard no siga siendo campo de cultivo para las más insospechadas interpretaciones filosóficas.

## 1. *El original danés*

El equipo de investigación del Søren Kierkegaard Forskningscenter de Copenhague trabaja en la actualidad con los manuscritos de *Enten-Eller* del Archivo Real de Copenhague, pero cuenta, además, con tres ejemplares de la edición original: dos en la Kongelige Bibliothek y el tercero en la editorial Gads. Basándose en esa fuente segura, está dando a luz lo que presenta como *Søren Kierkegaards Skrifter*. *Enten-Eller* comprende tres volúmenes: uno para cada parte de la obra (el volumen 2 y 3 de la edición completa) y otro que contiene los comentarios y notas a ambos (K 2-3: *Kommentarer til Enten-Eller*). En este último es posible descubrir muchos detalles que no pueden ser explicitados en el breve espacio de una presentación.

Las dos partes de *Enten-Eller* fueron publicadas el 20 de febrero de 1843. El formato era en octavo, de 130 x 210 mm. La primera parte sumaba 496 páginas (22 en numeración romana y 474 en arábiga). La segunda, 376 páginas, añadiendo ocho no numeradas. El título completo rezaba así: *Enten-Eller. Et Livs-Fragment, udgivet af Victor Eremita*.





Se imprimieron 525 ejemplares, siendo el editor C. A. Reitzel. El precio en las librerías fue de 4, 72 rixdales y está documentado también el coste total de la impresión. Firmar con pseudónimos le causó algunos problemas financieros. Este aspecto, unido a diferencias de criterios y a los malos tratos del editor, influyó posteriormente tanto en la reedición como en la publicación de nuevos escritos, algunos de los cuales hubo de pagarlos el propio autor. Con todo, la segunda edición estaba en la calle en mayo de 1849. El formato era similar, sumando 336 y 256 páginas, respectivamente. A petición de Kierkegaard se sacó de la prensa un mayor número de ejemplares. El precio al público bajó, costando ahora 3, 48 rixdales. Entre ambas ediciones se perciben leves cambios (*Existens* por *Existents*, por ejemplo, o *jeg troer, at der* por *jeg troer, der*, etc.), aunque sustancialmente permanecen idénticas. La tercera edición no aparecerá hasta diez años después del fallecimiento del autor, es decir, en 1865. Pese al secreto deseo de Kierkegaard, nadie llevó a cabo ninguna traducción a otras lenguas en vida del escritor.

Asunto aparte es la confección material de los manuscritos en lo referente a la presentación y al tiempo de composición. Kierkegaard escribía sus papeles con trazos iguales y letra correcta, incorporando los añadidos con claridad y esmero. Quien esté ávido de comprobarlo, puede acudir fácilmente a los manuscritos conservados en su ciudad.

Para conocer los plazos de trabajo, basta con prestar oído a su testimonio personal. De él deducimos que Kierkegaard empleó en conjunto unos dieciséis meses de intensa dedicación, el período comprendido entre octubre de 1841 y enero de 1843. A ello han de sumarse otros seis meses de repaso y de corrección de pruebas.

Este dato frío ha de ser iluminado y enriquecido con sus impresiones personales, muy curiosas, por cierto, y muy elocuentes. Søren recuerda que estaba tan atareado leyendo las pruebas que le resultaba imposible dedicar un rato siquiera, como era su costumbre, a pasear por la calle. No terminaba de trabajar hasta la noche y, entonces, se apresuraba a ir corriendo al teatro, permaneciendo allí sólo un momento. ¿Por qué ese extraño comportamiento? Porque temía que esta obra le creara una reputación demasiado grande en Copenhague y, dejándose ver cada tarde durante cinco minutos ante cientos de personas, seguiría propalándose la idea de que era un aburrido y un holgazán.

En cuanto *Enten-Eller* estuvo listo y por idéntico motivo, publicó un escueto comentario en la revista *Faedrelandet* con su propia firma y aprovechó para negar la autoría de unos artículos aparecidos

anónimamente en varios periódicos, confesando y admitiendo su pereza y pidiendo que, a partir de aquel instante, nadie le considerara autor de ningún escrito que no fuera rubricado con su nombre completo.

Si en Copenhague hubo alguna vez una opinión unánime sobre alguien, prosigue Søren, ésta fue la opinión creada sobre él como perezoso y frívolo, quizás inteligente, brillante y astuto, pero falto totalmente de «seriedad». Para la mayoría, era el representante nato de la ironía mundana, de la *joie de vivre*, del buscador de placeres. «Rememorando aquel tiempo», se lamenta, «me veo en la necesidad de pedir excusas a todos».

Cuando apareció publicado, un buen número de críticos consideró *Enten-Eller* como el fruto de largos años de trabajo. «Esa ilusión me favoreció», comenta, «porque mediante ella los lectores pudieron percibir los dolores sufridos en sentido estilístico, pese a que otros concluyeran que se trataba de un trabajo apresurado que no valía la pena tener en cuenta».

Muchos creyeron también que la primera parte estaba escrita varios años antes que la segunda, aunque la realidad era justamente al revés: «la primera fue escrita después», concluye confiado y muy seguro de sí.

Con tantos detalles y jugosos comentarios podemos abordar mejor el estudio de un texto complejo y algo alambicado.

## 2. *Los contenidos*

Repasando, en mínimo esquema, los distintos apartados de *Enten-Eller*, vemos cómo en el Prólogo Kierkegaard justifica el uso de los pseudónimos a partir de un relato atípico en torno al hallazgo fortuito de los originales en un secreter que cayó en sus manos. Eso le sirve de excusa para determinar la división de las dos partes de la obra.

La Primera Parte arranca en los célebres «Diapsálmata», especie de aforismos con fuerte contenido existencial y con un tono bastante proclive a la melancolía y al absurdo. Su fácil lectura fundamentó las posturas y posteriores tendencias de los llamados «existencialistas».

«Los estadios eróticos inmediatos» constituye una de las piezas magistrales de Kierkegaard. Basándose en los análisis de la poesía y de la música, sobre todo a partir de W. A. Mozart, confecciona un ensayo minucioso, pero profundo, acerca del erotismo musical, buscando intencionadamente terminar su indagación en la figura de Don Juan.





Tampoco resulta baladí la reflexión sobre la tragedia griega en su relación con las modernas. En este caso la literatura es el eje y de ella deduce fértiles conclusiones sobre el amor y sobre el sufrimiento.

Si, en este último, Antígona era la heroína, en el siguiente, titulado simplemente «Siluetas», sobresalen tres personajes femeninos: Marie Beaumarchais, Doña Elvira y Margarita, con un tono muy similar al desarrollado en las páginas reservadas a los trágicos griegos.

«El más desdichado» es una especie de pausa con la que vuelve al asunto del sufrimiento amoroso. Y, aunque de sesgo diferente, otro tanto puede decirse de «La rotación de los cultivos», un intermedio inesperado de elucubraciones sociales.

En el ínterin hemos dejado «El primer amor», conteniendo repetitivas y sentimentales expresiones acerca del enamoramiento y de la conquista amorosa.

El «Diario del seductor» ha sido presentado, prácticamente siempre, como una descripción pormenorizada de lo acontecido a Søren en los primeros encuentros con su amada Regina. Es verdad que Kierkegaard no hubiera podido escribir estas páginas sin haber experimentado los lances primerizos del enamoramiento, pero quien accede a esta narración intimista del día a día ha de mirar por encima de la autobiografía kierkegaardiana.

La Segunda Parte adquiere tintes muy diferentes. El firmante es ahora «Un casado», destacando la defensa, a ratos un poco forzada, de la superioridad del matrimonio sobre cualquier otro modelo de unión sexual.

Esta trama inicial tiene su continuación en el segundo apartado: «El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad». Los parágrafos son aquí más densos y, en el trascurso del texto, pueden hallarse afirmaciones muy claras y explícitas de Kierkegaard acerca de lo ético en cuanto tal.

Esta Segunda Parte acaba y culmina con un «Ultimátum». El estilo lingüístico se muda y adquiere un tono nítidamente religioso, abriendo el paso a «lo edificante», una categoría nueva e inusual. En muchos lugares y momentos Søren enfatiza el valor de las palabras que cierran esta magna obra: «sólo la verdad que edifica es verdad para ti».

## 3. *Apunte crítico*

El juicio de esta obra debe tener en cuenta la riqueza de lo expuesto y la brillantez del estilo, algo que los lingüistas daneses no se cansan de elogiar.

Desde la filosofía, perspectiva en donde nos situamos, es encomiable el manejo de las fuentes griegas y latinas, con similar destreza y maestría a la utilizada por Nietzsche unos años después. Tampoco es desdeñable el conocimiento de las fuentes bíblicas, teológicas o literarias en los idiomas del entorno, como alemán y francés. Con ese instrumental Kierkegaard va desgranando ejemplos, citas y enseñanzas que apoyan o justifican tantas y tantas afirmaciones e intuiciones de signo personal.

Cualquier lector agudo podrá observar que Kierkegaard va identificándose paulatinamente con los personajes mentados, sean Antígona, Sócrates, Don Juan o «Un casado», hayan vivido o no una existencia real, teatral, novelesca o espiritual, le gusten o le desagraden sobremanera.

Si preguntáramos por el cañamazo interno de una obra tan dispar, tendríamos que responder de manera deductiva o quizás sólo imaginativa: el amor. La seducción es la melodía que más suena en esta partitura poética, incluso la más cantada, pero en el fondo Søren traza una línea «adversativa» («o esto o aquello») entre el amor novelesco, trágico, impulsivo y el amor con reciedumbre ética que asimila al matrimonio, cierto, pero que proyecta a la vez más allá de esa primera moldura.

Justamente por eso, Søren se lamentará en muchos lugares al comprobar que el amor fiel y duradero nunca ha tenido un poeta que lo cantara. Tampoco lo ha tenido el amor cristiano, pese a que insinúe en el colofón que camina en esa dirección.

Quien acceda a estas páginas será muy libre, y acaso más sagaz, para captar otras dimensiones que han escapado a nuestro análisis.

Sobre la presente edición, y sin olvidar lo dicho en la Presentación a los *Escritos de Søren Kierkegaard* 1*, juzgamos útil y clarificador añadir las anotaciones que siguen.

Estos dos volúmenes (2/1 y 2/2) han costado un gran esfuerzo, algo explicable desde nuestra condición de investigadores-traductores. El esquema de trabajo supone el empeño de muchas energías para una tarea difícil, sabiendo las distancias que nos separan.

Como hemos señalado, la edición sobre la que trabajamos es la «edición canónica» de las Obras de Kierkegaard. Eso supone un cuidado especial sobre el conjunto de cada obra y sobre términos confusos que discutimos, perfilamos y fijamos filosófica, teológica y críticamente.

A ello se añade la necesidad de seguir mejorando los recursos de traducción, para lo cual participamos periódicamente en los Seminarios Internacionales sobre S. A. Kierkegaard en Copenhague, amén de formar parte de alguno de los organismos que componen el Centro de Investigación danés.

De todo esto damos cuenta al lector hispano, para que no se impaciente con la progresiva aparición de los volúmenes y para que se cerciore de que el resultado ofrecido obedece a los criterios más exigentes de la investigación actual sobre Søren Kierkegaard.

RAFAEL LARRAÑETA

* *Escritos de Soren Kierkegaard*, vol. 1: *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, ed. a cargo de R. Larrañeta, D. González y B. Saez Tajafuerce, trad. del danés de D. González y B. Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2000, pp. 9-10.

# INTRODUCCIÓN

Los dos tomos que componen *O lo uno o lo otro – Un fragmento de vida* fueron publicados simultáneamente en Copenhague en febrero de 1843. En la portada de ambos se hacía constar el nombre del presunto responsable de la edición, Victor Eremita, así como la respectiva atribución de los textos a dos autores: «A» para los del primer tomo y «B» para los del segundo. La relación del editor pseudónimo con los ocho escritos de la primera parte y las tres cartas que constituyen la segunda queda aclarada en un prólogo. Según éste, el encuentro de Victor Eremita con los textos en cuestión fue puramente azaroso, y el azar ha determinado también el orden en el que aparecen los escritos de la primera serie («Papeles de A»). En el mismo prólogo se nos explica que las cartas de la segunda parte («Papeles de B») estarían dirigidas al autor de la primera, y que su remitente es un tal Wilhelm, asesor de tribunales. Entre los escritos del primer grupo, sólo el «Diario del seductor» es señalado por Victor Eremita como un texto ajeno a la autoría de «A», si bien éste aparece ya como su «editor».

La difícil estructura textual sugerida por estas observaciones era el resultado de una tarea de composición no menos compleja. Kierkegaard había comenzado a trabajar de manera específica en estos escritos casi inmediatamente después de la lectura de sus tesis *Sobre el concepto de ironía*. Si bien la primera elaboración de algunos de sus materiales tiene lugar en los diarios y notas personales del autor redactados en años anteriores, la idea de integrarlos en una obra unitaria fue probablemente concebida en el otoño de 1841. A ese momento han de remontarse las escuetas anotaciones contenidas en las

páginas dispersas que Kierkegaard agrupa más tarde bajo la indicación «Primeros rudimentos de *O lo uno o lo otro*. / Cuaderno verde. / Algunos detalles que no fueron utilizados»[1]. Dicho grupo de folios es el primero de una serie de 27 manuscritos, entre los que se cuentan cuadernos y papeles sueltos de diverso tamaño, calidad y formato. Se trata de los borradores y bocetos de algunos de los textos, así como de comentarios y fragmentos no utilizados en la redacción definitiva[2]. El segundo grupo es un boceto de una de las cartas de «B», el tratado hoy conocido como «La validez estética del matrimonio»[3], que en el manuscrito aparece con el título «Tentativa de salvar estéticamente el matrimonio». La redacción del mismo debe situarse cronológicamente alrededor de la fecha en la que Kierkegaard se traslada a Berlín, ciudad en donde permanece entre octubre de 1841 y marzo de 1842. Así parece indicarlo la referencia al «tratado» que Kierkegaard, en una carta a su amigo y confidente Emil Boesen, dice estar escribiendo en esos momentos[4]. Es muy probable que la reseña de la pieza «El Primer Amor»[5] y el ensayo «La rotación de los cultivos»[6] pertenezcan también al breve período berlinés. En otra de sus cartas, Kierkegaard solicitaba a Boesen la compra y envío a Alemania de la versión danesa de la comedia de Scribe, por lo que puede conjeturarse que la redacción de la mencionada reseña tuvo lugar en Berlín, si bien los especialistas hablan normalmente de una versión anterior[7]. Entre los manuscritos, sólo cinco ensayos, todos ellos incluidos más tarde en el primer tomo, aparecen fechados: el trabajo sobre Antígona[8] —que, al parecer, fue escrito también en Berlín—, el

1. Documento marcado «ms. 1» en el Kierkegaard Arkiv de la Biblioteca Real de Dinamarca.

2. La mayor parte de ellos han sido recogidos en la sección III B de *Søren Kierkegaards Papirer*, ed. de P. A. Heiberg, V. Kuhr y E. Torsting, Copenhague, 1909-1948; 2.ª ed. aumentada por N. Thulstrup, con *Index* de N. J. Cappelørn, Copenhague, 1968-1978.

3. Véase *O lo uno o lo otro* II (próxima publicación en Trotta), pp. 13 ss.

4. Cf. *Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard*, ed. de N. Thulstrup, Copenhague, 1953-1954, vol. 1, pp. 80-83.

5. Véase *infra*, «*El primer amor*, comedia en un acto de Scribe, traducida por J. L. Heiberg», pp. 243 ss.

6. Véase *infra*, pp. 289 ss.

7. Se trataría de una «breve reseña» que no se cuenta entre los manuscritos hoy existentes. Kierkegaard la habría escrito hacia 1835. Cf. H. Fenger, «Kierkegaard-Myter og Kierkegaard-Kilder», en *Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures*, vol. 7, Odense, 1976, p. 19; P. A. Heiberg, «Nogle Bidrag til Enten-Eller's Tilblivelseshistorie»: *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning* 82 (Copenhague) (1910).

8. Véase *infra*, «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», pp. 157 ss.





«Diario del seductor»[9], el ensayo sobre el erotismo musical[10], las «Siluetas»[11] y el Prólogo. Por lo que concierne a los «Diapsálmata»[12], es asimismo indudable que Kierkegaard se apoya en materiales trabajados con anterioridad, los cuales pueden ser localizados en páginas del Diario y en papeles sueltos correspondientes a un período que se inicia en 1836 y culmina en 1841. Estos fragmentos habrían sido objeto de una nueva elaboración durante las últimas semanas de su estancia en Berlín. Tras su retorno a Copenhague, por tanto, Kierkegaard retoma el «Diario del seductor» y los «Estadios eróticos inmediatos», reelabora el «Ultimátum»[13] y las «Siluetas» y escribe posiblemente la segunda carta de «B», «El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad»[14]. Teniendo en cuenta estos datos, puede afirmarse que la obra en su totalidad fue escrita en un lapso de dieciséis meses, de manera que las dos extensas cartas o tratados que integran el segundo tomo constituyen, en realidad, el inicio y el segmento final del trabajo.

La hipótesis según la cual los «Papeles de A» pudieron haber sido elaborados y ordenados en el intervalo que delimitan las cartas de «B»[15], contradice en alguna medida la observación efectuada por el propio Kierkegaard en su escrito póstumo *Punto de vista sobre mi actividad como escritor*, a saber, que la escritura de *O lo uno o lo otro* le habría llevado unos once meses, y que la Segunda Parte habría sido escrita primero[16]. Dicha suposición no impide, sin embargo, comprender el sentido que Kierkegaard asigna a la particular organización del contenido de la obra. Las aclaraciones llevadas a cabo por Victor Eremita en el prólogo, concernientes a la identidad de los autores y a la relación entre los diversos textos, señala el inicio de lo que Søren Kierkegaard caracterizará más tarde como su carrera de escritor en sentido estricto. Ésta comienza, por tanto, con la determinación de una diferencia de posiciones que, en el caso de *O lo uno o lo otro*, corresponde primeramente a la distinción entre la exaltación de ciertos motivos estéticos, por una parte, y la proclamación de valores tanto morales como religiosos, por la otra. La remisión de los

9. Véase *infra*, pp. 309 ss.

10. Véase *infra*, «Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical», pp. 71 ss.

11. Véase *infra*, pp. 183 ss.

12. Véase *infra*, pp. 43 ss.

13. Véase *O lo uno o lo otro* II, pp. 299 ss.

14. Véase *O lo uno o lo otro* II, pp. 147 ss.

15. Tal es la hipótesis defendida en la reciente edición de los *Søren Kierkegaards Skrifter*, Gad, Copenhague, 1997, vol. K2-3, pp. 54-58.

16. *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*, Copenhague, 1859.

«Papeles de B» al autor de los «Papeles de A» indicaría que esa diferencia se instaura justamente a partir de una interpelación ética. De allí que, en términos generales, la disyunción existencial indicada en el título de la obra sólo pueda presentarse como tal, es decir, como un verdadero *aut-aut*, en el discurso del «eticista». Sólo en las cartas de Wilhelm hallamos indicaciones precisas acerca de la distinción entre la indeterminación estética y la elección ética:

> El «o... o...» que he planteado es, pues, absoluto en cierto sentido, ya que se da entre el elegir y el no elegir. [...]
>
> Pero ¿qué es vivir de manera estética, y qué es vivir de manera ética? ¿Qué es lo estético en un hombre, y qué lo ético? A esto responderé: lo estético en un hombre es aquello que él inmediatamente es; lo ético es aquello a través de lo cual llega a ser lo que llega a ser. El que vive en, por, de y para lo estético en él, ése vive de manera estética[17].

La oposición entre el ser inmediato y el devenir existencial, entre el instante del goce y la continuidad histórica, determina de manera profunda las opiniones respectivas de «A» y «B» en relación a los temas desarrollados en la obra: el amor, el matrimonio, la belleza, la femineidad, la relación del individuo con otros sujetos y consigo mismo, etc. Cabría agregar que la relación entre las dos perspectivas es seguramente más compleja que la que define la identidad literaria de los autores pseudónimos. Dicha complejidad se debe, entre otros motivos, al hecho de que la tensión entre el elemento estético y el elemento moral se encuentra sobredeterminada por la oposición filosófica entre la «inmediatez» y la «reflexión», dando lugar así a distinciones mucho más sutiles. El carácter inmediato de Don Juan, en el escrito de «A» sobre el erotismo musical, se destaca nítidamente en oposición a la figura del Comendador, tanto como la esencia de la música se revela a partir de la esencia del lenguaje. El editor y autor pseudónimo del Prólogo observa también que, en el conjunto de los «Papeles de A», la figura del seductor inmediato representada por Don Juan se opone a la del «seductor reflexivo», descrita esta última en el «Diario del seductor»[18]. Nótese, sin embargo, que el Don Juan de la ópera de Mozart, a su vez, no se comprende plenamente sin la referencia a un fondo de inmediatez aún más profundo, en el que otras figuras míticas encarnan una cierta «nostalgia sustancial» anterior al deseo[19]. En ese mismo fondo arraiga la «pena» característica-

17. Véase *O lo uno o lo otro* II, pp. 165 s.
18. Véase *infra*, p. 34.
19. Véase *infra*, pp. 97 ss.





mente trágica, cuya diferenciación con respecto al «dolor» se explica también, en el ensayo sobre Antígona, en virtud de la oposición entre la inmediatez y la reflexión: «La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce»[20]. De allí que la posibilidad de lo trágico en la literatura moderna, dado el carácter reflexivo de la misma, se encuentre ligada a la capacidad de aludir a la angustia, puesto que «la angustia es precisamente una reflexión»[21]. En el ensayo sobre María Beaumarchais, Elvira y Margarita —«siluetas» modernas del sufrimiento—, se habla también de una «pena reflexiva»[22], interiorizada y, por tanto, irrepresentable en términos estéticos. La exaltación de ese elemento reacio a la representación es el común denominador de los tres escritos que, entre los «Papeles de A», aparecen vinculados a lo que el autor llama una «comunidad de difuntos», una «asociación que sólo conoce una pasión, a saber, la simpatía con el secreto de la pena»[23]. De hecho, «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», las «Siluetas» y «El más desdichado» describen una curva que culmina en la caracterización a la vez grave y humorística de una existencia cuyo sentido se reduce al de una mera inscripción sobre la lápida de una tumba vacía. El movimiento de la «reflexión» nos devuelve de esta manera a la vacua profundidad que el autor, en el primero de los «Diapsálmata», atribuye a la existencia del poeta: «Un ser desdichado que esconde profundos tormentos en su corazón [...]»[24]. Las observaciones acerca de la proximidad entre la risa y el llanto[25], insertas en una larga serie de anécdotas y referencias eruditas, definen el tipo de «humor» que el poeta de los «Diapsálmata», en una secuencia paralela de aforismos escritos en primera persona, aplica a su propia concepción de la existencia. Comparable a aquellos pensadores muertos, a aquellos cultivadores del «secreto de la pena» mencionados en las «Siluetas», el poeta vive «como un difunto»[26]. El paralelo entre ambas figuras se confirma en el punto en el que los miembros de la comunidad de difuntos, en «El más desdichado», afirman que el «aforismo» es la forma de su existencia: «Nosotros [...] no pensamos ni hablamos de modo aforístico sino que vivimos de modo aforístico»[27]. El humor melancólico del autor de

20. Véase *infra*, p. 166.
21. Véase *infra*, p. 172.
22. Véase *infra*, pp. 187 ss.
23. Véase *infra*, pp. 191.
24. Véase *infra*, p. 45.
25. Véase *infra*, p. 47.
26. Véase *infra*, p. 65.
27. Véase *infra*, p. 232.

los «Diapsálmata» se disipa en los últimos fragmentos, cuando «la risa de los dioses» es concedida al desdichado como un irónico don[28]. No es casual que el ensayo siguiente comience con el elogio de aquello que algunos fragmentos anteriores habían calificado ya como un don de los dioses, a saber, la música de Mozart[29]. Al cabo de la mencionada serie de tres escritos leídos ante la «comunidad de difuntos», la reseña de *El primer amor* se concentra en las vicisitudes de otra obra artística admirada por el autor, que en este caso no es sólo la pieza cómica de A. E. Scribe, sino también su interpretación magistral por parte de cuatro actores daneses de la época[30]. El escrito «La rotación de los cultivos», por su parte, describe en términos irónicos la búsqueda de un método puramente estético para combatir el «tedio» característico de la existencia.

El «Diario del seductor», como se ha dicho, redescribe en el plano de la reflexión —es decir, del lenguaje— el fenómeno de la seducción del que «A» se ha servido para analizar tanto el erotismo inmediato como la dialéctica de la pena. El temor y el relativo horror que la figura del seductor reflexivo, según el prólogo de Victor Eremita, ha despertado tanto en él como en el autor de los «Papeles de A», son el efecto de un relato en el que la idea de la seducción tiende a cobrar vida literaria más allá de la inmediatez musical. El giro reflexivo de la seducción es explicado en las primeras páginas del escrito, las únicas atribuidas a «A»: aquí, el seductor no sólo goza «personalmente de lo estético», sino que goza también «estéticamente de su personalidad», y en ese movimiento no sólo poetiza la realidad sino que acaba por ahogarla[31]. El hecho de que el relato preste voz a la mujer seducida permite destacar esa duplicidad[32].

La heterogeneidad de los «Papeles de A» puede entenderse, en términos generales, a partir de la alternancia de lo que algunos especialistas han señalado como los dos aspectos complementarios del concepto de «lo estético» en *O lo uno o lo otro*: por una parte, la descripción de una cierta forma de existencia y, por la otra, la referencia a determinados hechos artísticos[33]. Puede afirmarse, por lo

28. Véase *infra*, p. 66.
29. Véase *infra*, pp. 55 y 65.
30. Véase *infra*, pp. 250 s. y 284 s.
31. Véase *infra*, p. 313.
32. El tercer folio del citado manuscrito en el que Kierkegaard recoge los «Primeros rudimentos» de la obra, contiene ya, en carillas opuestas, las inscripciones «El seductor y la seducida» y «Carta de la seducida».
33. En estos términos suele aludirse, sin embargo, a la posibilidad de distinguir estrictamente dos grupos de escritos entre los «Papeles de A», criterio que no nos parece del todo suficiente para la comprensión de las relaciones entre los diversos





demás, que la mirada crítica dirigida por «B» a los «Papeles de A» tiende a poner de relieve el primero de estos aspectos, de manera que incluso el entusiasmo de «A» respecto de la música de Mozart[34] y del teatro de Scribe, por ejemplo, es invocado como testimonio de la concepción estética del goce y del amor[35]. En este sentido, las referencias de Wilhelm a la realidad de su propia vida conyugal parecen tener una función análoga y, a la vez, opuesta a la que las referencias literarias tienen en los «Papeles de A». La defensa de la «validez estética del matrimonio» se basa en la afirmación según la cual el amor conyugal es capaz de abarcar y desarrollar la belleza del «primer amor» al brindarle continuidad, en contraste con la concepción en la que ambos se oponen de manera irreductible. En la segunda carta de «B», sin embargo, la relación entre lo estético y lo ético vuelve a plantearse como una disyunción en lo que concierne a la «formación de la personalidad». En efecto, las observaciones de Wilhelm se concentran ahora en la tentativa de mostrar que el humor melancólico que caracteriza la existencia estética es, en último análisis, desesperación[36], y que se trata justamente de «elegir» la desesperación con el fin de elegirse a sí mismo[37]. La plena identificación de la elección de sí mismo con el «arrepentimiento»[38], entendido éste como la única manera de superar la infinitud de la pena, revela finalmente su fundamento religioso en el texto que constituye el contenido de la tercera y última carta. Dicho texto tiene la forma de un sermón, y Wilhelm dice haberlo recibido de un viejo amigo, pastor en Jutlandia. Lleva como título «Lo que hay de edificante en el pensamiento de que, con respecto a Dios, siempre estamos en el error»[39].

Una de las indicaciones más sutiles respecto de la relación entre los dos tomos de *O lo uno o lo otro* y de la unidad de la obra es la que

ensayos. Cf. por ejemplo P. Søltoft, «Enten-Eller», en *Den udødelige. Kierkegaard læst værk for værk*, ed. de T. Aagaard Olesen y P. Søltoft, Reitzel, Copenhague, 2006, pp. 56-57.
34. Véase *O lo uno o lo otro* II, p. 31.
35. Wilhelm demuestra en un único pasaje (véase *O lo uno o lo otro* II, p. 212) haber comprendido el valor crítico de la visión cómica de Scribe en relación a la desesperada exaltación de una «pena eterna». Las restantes referencias a este autor no atienden a la forma cómica de la exposición sino sólo al contenido amoral de la obra (véase *ibid.*, pp. 285 s.).
36. «Ya ves, mi joven amigo, que esa vida es desesperación; ocúltaselo a los demás, pero no puedes ocultártelo a ti mismo, es desesperación» (*O lo uno o lo otro* II, p. 188).
37. Véase *O lo uno o lo otro* II, pp. 192 ss.
38. Véase *O lo uno o lo otro* II, p. 223.
39. Véase *O lo uno o lo otro* II, pp. 304 ss.

Kierkegaard ofrece a través de los epígrafes. El del primer tomo, procedente de un verso de E. Young, plantea el problema de si las pasiones son irremediablemente paganas en contraste con la supuesta cristianización de la razón. El del segundo tomo es una frase de F. Chateaubriand en la que se afirma que el desierto es el terreno propio de las grandes pasiones, solitarias por naturaleza. El contexto original de esa frase es el relato intitulado «Atala», en el que se narra el amor imposible de dos indígenas, uno de los cuales ha recibido el bautismo cristiano. Al margen de un comentario acerca de esta doble referencia a las «pasiones» y a su relación con lo religioso, el filólogo H. P. Rohde interpreta la elección del segundo epígrafe como una oculta alusión, a través de la palabra «desierto», al espacio en el que el viejo pastor, amigo de Wilhelm y «autor» del escrito religioso arriba mencionado, dice ensayar la lectura de sus sermones: la soledad de las «landas jutlandesas»[40]. Lo cierto es que aquellas dos frases condensan una serie de significados cuyo desarrollo nos obligaría a recorrer las diferentes secciones de *O lo uno o lo otro* según itinerarios diversos e igualmente legítimos. El problema de la comprensión de las pasiones humanas y de su esencial multiplicidad alcanza, en el conjunto del pensamiento de Søren Kierkegaard, y particularmente en esta obra, un grado de elaboración y una profundidad que permiten situarla entre las más destacadas producciones de la literatura filosófica de los últimos siglos.

La presente traducción de *O lo uno o lo otro* se funda en la nueva edición crítica danesa, *Søren Kierkegaards Skrifter*, elaborada esta última, a su vez, a partir de la primera versión impresa de cada una de las obras y de su confrontación con los manuscritos del autor. El extenso aparato crítico ha servido de base para la redacción de las notas que, en la presente edición, se sitúan al final de cada uno de los ensayos o tratados. La selección y adaptación de las notas y comentarios, así como el agregado de numerosas referencias críticas, responden básicamente a la decisión de los respectivos traductores y, en algunos casos, a las observaciones del profesor Rafael Larrañeta. Debemos agradecer también la colaboración técnica de Benjamín Olivares Bøgeskov, por lo que hace a la preparación de las notas de uno de los tratados de la Primera Parte, y la ayuda brindada en todo momento por los demás investigadores del Centro Søren Kierkegaard.

París, abril de 2006 DARÍO GONZÁLEZ

40. Cf. H. P. Rohde, *Gaadefulde stadier paa Kierkegaards vej*, Rosenkilde og Bagger, Copenhague, pp. 69 ss.



# | O LO UNO O LO OTRO 7

## UN FRAGMENTO DE VIDA

Editado
por

VICTOR EREMITA

Primera Parte

| O LO UNO O LO OTRO 9

UN FRAGMENTO DE VIDA

EDITADO
POR

VICTOR EREMITA[1]

Primera Parte
Que contiene los papeles de A

¿Sólo la razón ha sido bautizada?
¿Son paganas las pasiones?
Young[2]

Copenhague 1843

De venta en la Librería Universitaria C. A. Reitzel

Imprenta de Bianco Luno

Quizás te haya venido alguna vez a las mientes, querido lector, dudar un poco de la exactitud de la conocida proposición filosófica: lo exterior es lo interior, lo interior, lo exterior[3]. Quizás hayas tú mismo guardado un secreto acerca del cual sintieras, para bien o para mal, que te era demasiado querido para iniciar a otros en él. Quizás tu vida te haya puesto en contacto con gente acerca de la que intuyeras que éste era el caso, sin que por ello ni tu poder ni tu encanto fueran capaces de poner de manifiesto lo recóndito. Y aun en el caso de que nada de eso haya sucedido en ti y en tu vida, quizás no seas ajeno a esa duda; ella ha sobrevolado de vez en cuando tu pensamiento cual figura pasajera. Una duda como ésa viene y va, y nadie sabe de dónde viene ni a dónde va[4]. Por mi parte, siempre he tenido una disposición herética respecto a este punto de la filosofía y por ello me acostumbré ya desde el principio a realizar yo mismo y lo mejor posible mis propias observaciones e investigaciones. He buscado orientación en escritores cuya intuición al respecto compartía; en una palabra, he hecho lo que obraba en mi poder a fin de compensar la añoranza que tras de sí han dejado los escritos filosóficos. Paulatinamente, el oído se convirtió en el sentido más preciado; pues así como la voz es la revelación de la interioridad inconmensurable para el fuero externo, así también el oído es el instrumento mediante el cual se capta la interioridad, el oído es el sentido mediante el cual ésta se apropia. Cada vez que encontraba una contradicción entre lo que veía y lo que oía, se reforzaba mi duda y mi deseo de observación se incrementaba. Un confesor está separado del confesante por una reja; no ve, sólo oye. A medida que va oyendo, crea un exterior que se corres-

ponde con ello; es decir, no entra en contradicción. Es distinto, en
cambio, cuando se ve y se oye a la par y se ve, sin embargo, una reja
12 entre uno mismo y el hablante. Mis esfuerzos por | hacer observacio-
nes en este sentido han sido, en lo que hace a sus resultados, muy
variables. Ora he tenido la suerte de mi lado, ora no, y la suerte es
siempre pertinente para obtener algún beneficio por estos caminos.
Sin embargo, no perdía nunca las ganas de proseguir con mis investi-
gaciones. Si en alguna contada ocasión he estado a punto de arrepen-
tirme de mi perseverancia, en otra un inesperado golpe de azar ha
colmado mis esfuerzos. Un inesperado azar como ése fue lo que del
modo más curioso me puso en posesión de los papeles que, por la
presente, tengo el honor de ofrecer al público lector. En estos pape-
les he tenido la oportunidad de echar una ojeada a la vida de dos
personas, y ello reforzó mi duda acerca de que lo exterior sea lo
interior. Esto vale en especial para una de ellas. Su exterior estaba en
perfecta contradicción con su interior. También para el segundo esto
vale hasta cierto punto, por cuanto escondía un significativo interior
bajo un exterior insignificante.

Pero, a fin de poner el asunto en regla, mejor será que explique
primero cómo he llegado a estar en posesión de estos papeles. Hace
ahora unos siete años estaba yo en un anticuario, aquí, en la ciudad, y
reparé en un secreter que atrajo mi atención ya desde el primer mo-
mento en que lo vi. No era una obra moderna, estaba bastante usado,
pero me cautivó. Explicar la razón de esta impresión me resulta impo-
sible, pero es seguro que la mayoría habrá experimentado algo similar
en su vida. Mi camino diario me llevaba al anticuario y a su secreter y
ni un solo día, al pasar por allí, dejé de fijar mis ojos en él. Poco a poco,
el secreter fue adquiriendo en mí una historia; se me convirtió en una
necesidad ir a verlo, y con este fin, si era necesario tomar otro camino,
no vacilaba en dar un rodeo por su causa. A medida que lo miraba,
despertaba también en mí el deseo de poseerlo. Sentía perfectamente
que se trataba de un deseo particular, pues no tenía necesidad alguna
de ese mueble, cuya adquisición era una prodigalidad por mi parte.
Pero el deseo, como se sabe, es muy sofístico. Fui a hacer un recado al
local del anticuario, pregunté por otras cosas y, cuando ya me iba,
hice, como quien no quiere la cosa, una exigua oferta por el secreter.
Pensé que posiblemente el anticuario accedería al trato. Cabía la posi-
bilidad de que lo dejara caer en mis manos. Ciertamente no era a causa
del dinero por lo que yo me conducía de ese modo, sino por una cues-
13 tión de conciencia. | No salió bien; el anticuario no dio su brazo a
torcer. Durante un tiempo seguí pasando por allí cada día y mirando
con enamorados ojos el secreter. Debes tomar una determinación,





pensé, supón que lo vende, y entonces será demasiado tarde; aunque
lograras hacerte de nuevo con él, nunca más te causaría la misma im-
presión. Mi corazón latía con fuerza al entrar en el anticuario. Quedó
comprado y pagado. Que sea la última vez, pensé, que eres tan pródi-
go; sí, es una suerte que lo hayas comprado, pues cuanto más lo mires,
más pensarás lo pródigo que has sido; con el secreter debe empezar un
nuevo apartado de tu vida. ¡Ay! El deseo es muy elocuente y los bue-
nos propósitos están siempre a mano.

El secreter fue instalado en mi habitación y, así como en los pri-
meros tiempos de mi enamoramiento gustaba de contemplarlo desde
la calle, ahora pasaba por su lado en casa. Poco a poco llegué a cono-
cer por completo su rico contenido, sus muchos cajones y reposito-
rios, y estaba en todo y por todo contento con el secreter. Pero no
había de seguir siendo así. En el verano de 1836, mis negocios me
permitieron hacer un pequeño viaje de ocho días por el país. El pos-
tillón estaba encargado para las cinco. Por la noche hice acopio de la
ropa que debía llevar conmigo; todo estaba en orden. Me desperté
ya a las cuatro, pero la imagen de los bellos parajes que había de
visitar tuvo un efecto tan embriagador en mí, que volví a retomar el
sueño, o los sueños. Mi criado debía querer concederme todo el sue-
ño posible, pues no me avisó hasta las seis y media. La corneta del
postillón tocaba ya y si bien yo acostumbro a ser reticente a obedecer
las órdenes de otros, siempre he hecho una excepción con el posti-
llón y sus poéticos motivos. Me vestí en un periquete y ya estaba en la
puerta cuando caí en la cuenta: ¿llevas suficiente dinero en tu carte-
ra? No había mucho. Abro el secreter para sacar el cajón de mi dine-
ro y tomar lo que hubiere. He aquí que no hay manera de mover el
cajón. Todos los medios son inútiles. No podía haber mayor fatali-
dad que topar con semejantes dificultades en este preciso instante,
cuando aún resonaban en mi oído las sugerentes notas del postillón.
La sangre se me subió a la cabeza, me exasperé. Al igual que Jerjes[5],
que hizo apalear el mar, decidí yo vengarme de un modo atroz. Fui a
buscar un hacha de mano. Con ella aticé al secreter un hachazo pavo-
roso. Ya sea porque en mi enfado erré el golpe o porque el cajón era
tan testarudo como yo, | el efecto no resultó ser el perseguido. El 14
cajón estaba cerrado y siguió cerrado. En cambio, sucedió algo dis-
tinto. Si mi hachazo tocó justamente ese punto, o es que la sacudida
de la entera organización del secreter lo motivó, no lo sé; lo que sí sé
es que de repente se abrió una puerta secreta en la que yo nunca
antes había reparado. Tras ella se cerraba un repositorio que natural-
mente tampoco había descubierto. Aquí encontré para mi sorpresa
un montón de papeles, los papeles que conforman el contenido del

presente escrito. Mi decisión no cambió. Ya pediría un préstamo en la primera estafeta. Con la mayor premura fue vaciada una caja de caoba en la que acostumbraba a guardar un par de pistolas; los papeles fueron depositados en ella. La alegría había vencido y ganado un inesperado incremento; en mi corazón pedí perdón al secreter por el rudo trato, mientras mi pensamiento veía reforzada su duda, que lo exterior no es lo interior, y confirmada mi tesis, basada en la experiencia, que se requiere suerte para poder realizar semejantes descubrimientos.

Justo a mediodía llegué a Hillerød, puse orden en mis finanzas y me dejé impresionar a grandes rasgos por el magnífico paraje. Ya desde la mañana siguiente inicié mis excursiones, que ahora tenían un carácter del todo diferente al que yo originariamente les había destinado. Mi criado me seguía con la caja de caoba. Busqué entonces un lugar romántico en el bosque, al mejor resguardo posible de las sorpresas, tras lo cual saqué los documentos. Mi hospedero, que estaba algo atento a estas frecuentes caminatas en compañía de la caja de caoba, manifestó espontáneamente que quizás me estaba entrenando para disparar con pistolas. Le estuve muy reconocido por esta manifestación y dejé que se mantuviera en esa creencia.

Una ojeada somera a los papeles encontrados me mostró enseguida que constituían dos grupos, cuya diversidad se hacía notar también en lo externo. Uno de ellos estaba escrito en una suerte de papel postal de vitela, en cuartillas, con un margen bastante ancho. La caligrafía era legible, de vez en cuando incluso pulcra, garabateada en algunos lugares. El otro estaba escrito en pliegos de papel de pagos en columnas separadas de a dos, como se escriben los documentos notariales u otros por el estilo. La caligrafía era nítida, algo prolija, uniforme y regular; parecía pertenecer a un hombre de negocios. El contenido también mostró bien pronto ser diferente; una parte contenía una multitud de tratados estéticos de mayor o menor enverga-
15 dura; la otra consistía | en dos amplias disquisiciones y una más corta, todas de contenido ético, o eso parecía, y en forma epistolar. Tras un examen más detallado quedó corroborada aquella diferencia. El último grupo son justamente cartas que han sido escritas al autor de la primera.

Sin embargo, se hacía necesario dar con una expresión más breve con la que designar a los dos autores. Con ese fin recorrí de cabo a cabo los papeles con sumo cuidado, sin encontrar nada o poco menos que nada. En lo que atañe al primer autor, el estético, no hay ni una sola información acerca de él. En lo que atañe al segundo, al que escribe cartas, nos percatamos de que se llama Wilhelm, que es ase-





sor en los tribunales, aunque no se especifique en qué tribunal. Si hubiera de ajustarme rigurosamente a lo histórico y llamarle Wilhelm, me faltaría una denominación correspondiente para el primer autor; me vi en la obligación de darle un nombre arbitrario. Y por ello preferí llamar al primer autor *A* y al segundo *B*.

Amén de los tratados más amplios, había entre estos papeles una multitud de recortes en los cuales se habían escrito aforismos, estallidos líricos, reflexiones. La caligrafía mostraba de antemano que pertenecían a *A*; el contenido lo confirmaba.

Dediqué mis esfuerzos a ordenar los papeles de la mejor manera posible. Con los papeles de *B* resultó bastante fácil hacerlo. Una carta presupone la otra. Uno encuentra en la segunda carta una cita de la primera; la tercera carta presupone las dos anteriores.

Ordenar los papeles de *A* no fue tan fácil. Por eso dejé que la casualidad determinase el orden, es decir, que dejé que conservaran el orden en el que los había encontrado, naturalmente sin poder decidir si este orden tiene un valor cronológico o un significado ideal. Los recortes yacían sueltos en el repositorio y por eso me vi obligado a asignarles un lugar. Van en primer lugar porque me pareció que así serían mejor contemplados como un destello anticipado de lo que se desarrolla con mayor consistencia en los artículos más amplios. Los llamé Διαψαλματα[6] y añadí como una especie de lema: *ad se ipsum* [a sí mismo][7]. Este título y el lema son en cierto modo míos y, con todo, no son míos. Son míos por cuanto que han sido utilizados para la compilación; por el contrario, pertenecen a *A*, pues en uno de los recortes había sido escrita la palabra Διαψαλμα y en otros dos de ellos, las palabras *ad se ipsum*. También he mandado imprimir en el reverso del frontispicio un verso francés, situado | encima de uno de 16
estos aforismos, de igual modo que a menudo lo ha hecho el mismo *A*. Dado que la mayor parte de estos aforismos son de estilo lírico, pensé que resultaba bastante adecuado emplear el término Διαψαλμα como título principal. En caso de que el lector lo considere una elección desafortunada, debo confesar en honor a la verdad que se trata de un hallazgo mío y que sin duda el término habría sido empleado con gusto por el mismo *A* para el aforismo encima del cual se encontraba. En la ordenación de los aforismos me he dejado llevar por la casualidad. Me pareció muy bien que las diversas manifestaciones a menudo se contradijeran, pues esto condice esencialmente con la atmósfera; me pareció que agruparlos de manera que las contradicciones fuesen menos obvias no merecía la pena. Seguí a la casualidad y es también una casualidad lo que atrajo mi atención sobre el hecho de que el primer y el último aforismo en cierto modo se correspon-

dan, pues es como si uno expusiera el sentimiento de dolor que radica en ser poeta, y el otro gozara de la satisfacción que radica en tener siempre la risa de su parte.

En lo que atañe a los ensayos estéticos de *A* no tengo nada que destacar al respecto. Se encontraban todos listos para imprenta y, en el caso de encerrar dificultades, dejo que se expliquen por sí mismos. Por la parte que me toca, debo señalar que para las citas griegas, que uno encuentra aquí y allá, he añadido una traducción que he sacado de las mejores versiones alemanas.

El último de los papeles de *A* es un relato titulado «Diario del seductor». Aquí se dan cita nuevas dificultades, puesto que *A* no declara ser su autor, sino sólo su editor. Se trata de una vieja artimaña de narrador, contra la cual yo nada tendría que objetar, si no contribuyera a complicar tanto mi posición, puesto que un escritor acaba residiendo dentro de otro como cajitas en un juego de cajas chinas. No es éste el lugar para desarrollar en detalle lo que me confirma en mi opinión; sólo quería señalar que la atmósfera que reina en el prefacio de *A* delata en cierto modo al poeta. Es realmente como si el mismo *A* hubiese tenido miedo de su fábula, como si un inquietante sueño lo angustiara persistentemente, también mientras está siendo narrado. Si se trata de un suceso real, del cual ha sido consabidor, me parece muy curioso que el prefacio no porte sello alguno de la alegría de *A* por ver realizada la idea que tan a menudo le ha rondado. La
17 idea del seductor se encuentra insinuada tanto en el | artículo sobre la inmediatez erótica como en las «Siluetas», y es que justamente el análogo de *Don Juan* debe ser un seductor reflexivo ubicado en la categoría de lo interesante[8], por lo cual no es cuestión de a cuántas seduce, sino de cómo lo hace. De tal alegría no encuentro ni rastro en el prefacio aunque sí, como señalaba, un temblor, un cierto horror, que sin duda estriba en su relación poética con esta idea. Y no me sorprende que le haya sucedido eso a *A*, pues incluso yo, que nada tengo que ver con este relato, vamos, estando a dos hileras de distancia del escritor originario, también me he sentido de vez en cuando extraño mientras me ocupaba en la calma de la noche de estos papeles. Me sentía como si el seductor se paseara como una sombra sobre el suelo, como si lanzara una ojeada sobre los papeles, como si fijara su demoníaca mirada sobre mí y dijera: «¡Vaya! ¡Así que vais a publicar mis papeles! Pues es una irresponsabilidad por vuestra parte; vais a angustiar a las queridas niñitas. Sin embargo, se entiende que, en recompensa, nos hacéis inofensivos a mí y a los que son como yo. Ahí os equivocáis, pues sólo tengo que cambiar el método y mis condiciones serán todavía más ventajosas. ¡Qué afluencia de niñitas, de esas que corren





a tirarse a los brazos de uno, con sólo oír tan seductor nombre: ¡un seductor! Dadme medio año y os proporcionaré una historia que será más interesante que nada de lo que hasta ahora he experimentado. Me imagino que una chica joven, fuerte, ingeniosa, tiene la inusual idea de vengar al bello sexo en mí. Tiene la intención de forzarme, de hacerme degustar desdichados dolores de amor. Pues bien, esto es una chica para mí. ¿Que no se las apaña lo suficiente? Ya le echaré yo una mano. Me retorceré como la anguila de los molnienses[9]. Y cuando la haya llevado al punto que quiero, entonces será mía».

Bien, pero, quizás haya abusado ya de mi posición como editor cargando a los lectores con mis observaciones. La ocasión me servirá de excusa; pues, si me he dejado arrebatar, fue en ocasión de la irregularidad de mi posición, causada por el hecho de que *A* se denomina sólo editor, no autor, de este relato.

Lo que, por lo demás, tengo que añadir sobre este relato puedo hacerlo sólo en calidad de editor. Justo en este relato creo encontrar una determinación temporal. En el diario encuentra uno alguna que otra fecha; lo que por el contrario falta es el año. En esta medida, me parece que no se puede llegar muy lejos; sin embargo, tras considerar en detalle cada una de las fechas, creo | haber encontrado una seña. 18
Qué duda cabe que es cierto que todos los años tienen un 7 de abril, un 3 de julio, un 2 de agosto, etc.; pero de ello no se sigue en modo alguno que el 7 de abril caiga cada año en martes. He hecho mis cálculos y he llegado a la conclusión de que esta determinación coincide con el año 1834. Si *A* pensó en ello, no puedo decidirlo, pero me cuesta creerlo, pues entonces no habría sido tan comedido como ha sido. En el diario tampoco consta: lunes, 7 de abril, etc.; simplemente consta: 7 de abril; la misma pieza comienza: «Entonces, el lunes», con lo cual la atención se dispersa, pero releyendo el escrito al que corresponde esta fecha, uno ve que debe de haber sido un lunes. En lo tocante a este relato, dispongo de una determinación temporal; en cambio, todos los intentos que, basándome en ella, he llevado a cabo hasta ahora a fin determinar el tiempo para el resto del ensayo, han fracasado. Podría haberle asignado el tercer lugar, pero, como he dicho más arriba, he preferido que mandara la casualidad y que todo permaneciese en el orden en que lo encontré.

En lo que atañe a los papeles de *B*, se ordenan fácil y naturalmente. Sin embargo, he realizado un cambio con ellos por cuanto que me he permitido intitularlos, dado que la forma epistolar impidió al autor poner un título a estas investigaciones. Por eso, si tras familiarizarse con el contenido, el lector encontrara que los títulos no han sido elegidos con fortuna, quedo siempre dispuesto a soportar el do-

lor que radica en haber hecho algo equivocado cuando uno deseaba hacerlo bien.

En algún contado lugar había una observación al margen que yo he convertido en una anotación, de modo que no resultase molesta en el texto.

En lo que atañe al manuscrito de *B*, aquí no me he permitido ninguna modificación en absoluto, sino que lo he contemplado escrupulosamente como un acta. Quizás podría haber eliminado algún que otro descuido, que se explica fácilmente si uno piensa que se trata de un mero escritor de cartas. No quise hacerlo por temor a ir demasiado lejos. Cuando *B* opina que de cada cien jóvenes perdidos en el mundo a noventa nueve los salvan mujeres y a uno la gracia divina, se ve fácilmente que no ha sido muy estricto con las cuentas, pues en ellas no hay lugar alguno para los que realmente se pierden. Yo podría fácilmente haber realizado un pequeño cambio en las ci-
19 fras, pero pienso | que hay algo mucho más bello en el cálculo de *B*.
En otro lugar, *B* menciona a un sabio griego con el nombre de *Misón*[10], y sobre él cuenta que goza de la rara dicha de contarse entre los Siete Sabios cuando el número de éstos asciende a catorce. Por un instante estuve indeciso acerca de dónde había sacado *B* este saber, así como de qué escritor griego podía tratarse. Mi sospecha recayó de inmediato sobre *Diógenes Laercio*, y consultando a *Jøcher*[11] y a *Morèri*[12] también fui remitido a él. El informe de *B* bien podría necesitar una corrección, pues las cosas no son del todo como él dice, por más que entre los antiguos hubiera cierta inseguridad a la hora de determinar quiénes eran los Siete Sabios; sin embargo, no me pareció que valiese la pena; se me ocurrió que su comentario, aun no siendo del todo histórico, tenía otro valor.

Al punto al que he llegado ahora llegué hace ya cinco años; ordené los papeles del modo en que están todavía ordenados; tomé la determinación de llevarlos a publicar a la imprenta, aunque opiné que era mejor esperar algún tiempo. Consideré que cinco años era un *spatium* [lapso] adecuado. Esos cinco años han pasado y comienzo donde lo dejé. No hace ninguna falta que asegure a los lectores que no he escatimado medios para ponerme sobre la pista de los escritores. El anticuario no llevaba ningún libro de cuentas, ya se sabe que esto sucede raramente entre anticuarios, y no sabía a quién había comprado aquel mueble; le parecía que lo había comprado en una subasta de descarga. Me guardaré de explicar al lector la multiplicidad de infructuosos intentos que me han ocupado tanto tiempo, sobre todo porque su recuerdo me es desagradable. En su resultado, por el contrario, puedo iniciar con toda brevedad al lector, pues el resultado fue del todo nulo.





Al disponerme a realizar mi determinación de llevar aquellos papeles a la imprenta, despertó en mí un reparo. Tal vez el lector me permita hablar con el corazón en la mano. Se me ocurrió que quizás estaba incurriendo en una indiscreción con respecto a los desconocidos escritores. Sin embargo, a medida que me familiarizaba con los papeles, decrecía aquel reparo. Los papeles eran de tal índole que a pesar de mis escrupulosas observaciones no suministraban ninguna información, ni siquiera una que el lector pudiese encontrar, pues yo me atrevo a compararme a cualquier lector, no en gusto ni en simpatía ni en competencia, aunque sí en diligencia y en perseverancia. En
el supuesto de que los desconocidos escritores todavía existan, | que 20
vivan aquí, en la ciudad, y que acaben trabando inesperadamente conocimiento con sus propios papeles, entonces, si se mantienen callados, la publicación no tendrá consecuencias, pues para estos papeles vale en sentido estricto lo que suele decirse de todos los asuntos impresos: callan.

Otro reparo que tuve era en y de por sí menos relevante, bastante fácil de desechar, y ha sido desechado de un modo aún más sencillo del que había pensado. Me vino a la cabeza que estos papeles podían llegar a ser un objeto pecuniario. Es cierto que me parecía justificado que yo obtuviese unos mínimos honorarios por mis desvelos como editor; pero los honorarios de escritor me parecían demasiado grandes. Así como, en *La dama blanca*[13], los rectos labriegos escoceses resuelven comprar la hacienda y cultivarla para después regalarla a los condes de Enevel por si alguna vez hubieran de retornar, así resolví yo poner mis honorarios en una cuenta, para que si alguna vez los desconocidos escritores daban señales de vida, pudiera yo dárselo todo con las rentas y con las rentas de las rentas. En el caso de que el lector no se haya convencido aún, dada mi completa torpeza, de que no soy un escritor ni tampoco un literato que hace de la edición una profesión, la ingenuidad de este razonamiento eliminará seguramente todas las dudas. Aquel reparo se deshizo también con gran facilidad, pues incluso los honorarios de escritor en Dinamarca no equivalen a una hacienda, es decir, que los desconocidos habrían de permanecer lejos durante largo tiempo para que sus honorarios, incluso con las rentas y las rentas de las rentas llegaran a convertirse en objeto pecuniario.

Lo único que faltaba ahora era dar a estos papeles un título. Podía llamarlos papeles, papeles legados, papeles encontrados, papeles extraviados, etc. Como es sabido, hay múltiples variantes, pero ninguno de estos títulos podía satisfacerme. Por ello, a la hora de decidir el título me he tomado una libertad, me he permitido un engaño y aho-

ra me esforzaré en rendir cuentas de ello. Ocupándome con frecuencia de dichos papeles, caí en la cuenta de que ganarían un nuevo aspecto al considerarlos como pertenecientes a una persona. Sé muy bien lo mucho que cabe objetar a esta observación, que es contrario a la historia, que es improbable, que es absurdo que una persona sea el autor de ambas partes y ello a pesar de que el lector pudiera verse fácilmente tentado a jugar con las palabras, que dicho *A* cabe también decir *B*. Con todo, no he sido capaz de abandonarla. Se trataría de
21 una persona que en su vida habría | realizado ambos movimientos o sopesado ambos movimientos. Los papeles de *A* contienen justamente una multitud de indicaciones de una concepción estética de la vida. Una visión estética de la vida apenas se deja exponer. Los papeles de *B* contienen una concepción ética de la vida. En cuanto dejé que mi alma se viese influenciada por este pensamiento, me pareció evidente que podía permitir que me guiase a la hora de decidir el título. El título que he escogido expresa precisamente esto. Lo que el lector quizás pierda con este título no puede ser mucho, pues con la lectura uno bien puede olvidar el título. Una vez haya leído el libro quizás pueda pensar en el título. Éste lo liberará de toda última pregunta acerca de si *A* realmente se convenció y se arrepintió, de si *B* venció o de si quizás todo acabó con que *B* adoptó la opinión de *A*. A este respecto, estos papeles no tienen justamente ningún final. De considerar que esto no está justificado, tampoco habrá justificación para afirmar que se trata de un error, pues habría que hablar de un desacierto. Por mi parte lo considero un acierto. Uno se topa de vez en cuando con narraciones en las cuales se exponen concepciones de vida opuestas en personas concretas. La cosa suele acabar con que una convence a la otra. En lugar de permitir que la concepción hable por sí misma, se enriquece al lector con el resultado histórico de que el otro ha sido convencido. Considero un acierto que estos papeles no aclaren nada al respecto. Si *A* escribe sus ensayos estéticos después de haber recibido las cartas de *B*, si, después de todo ese tiempo, su alma sigue retozando en su salvaje indomabilidad o si se ha calmado, acerca de ello no me veo en absoluto en condiciones de comunicar ni una sola información, dado que los papeles no incluyen ninguna. Tampoco se incluye ninguna indicación acerca de cómo le ha ido a *B*, de si ha tenido fuerzas para persistir en su concepción o no. Una vez leído el libro, *A* y *B* se olvidan, sólo las concepciones se encuentran cara a cara a la espera de una decisión final en personalidades determinadas.

No tengo nada más que señalar, sólo se me ocurre que los honorables escritores, de ser conocedores de mi proyecto, desearían posiblemente acompañar sus papeles con unas palabras dirigidas al lec-





tor. Por eso añadiré una par de palabras con parca pluma. Seguro que *A* no tendría nada que objetar a la publicación de los papeles; probablemente increparía al lector: «Léelos o no los leas, en ambos casos te arrepentirás». Más complicado es decidir lo que diría *B*. Quizás
me haría | algún que otro reproche, en especial en lo referente a la 22
publicación de los papeles de *A*; me haría sentir que no tenía parte alguna en ellos, que podría lavarse las manos. Una vez hecho esto, quizás se referiría al libro con estas palabras: «Bien, pues, adéntrate en el mundo, evita, en la medida de lo posible, la atención de la crítica, visita a un solo lector en una hora benevolente y, si toparas con una lectora, yo diría: mi encantadora lectora, en este libro encontrarás algunas cosas que quizás no deberías saber y otras de las que te resultará provechoso enterarte; así que lee unas cosas de modo que tú, habiéndolas leído, seas como quien no las ha leído, y lee las otras de modo que tú, habiéndolas leído, seas como quien no ha olvidado lo leído». En calidad de editor, quiero sólo añadir un deseo, que el libro encuentre al lector en una hora benevolente y que la encantadora lectora logre seguir meticulosamente el bienintencionado consejo de *B*.

Noviembre de 1842

EL EDITOR

## NOTAS

1. El nombre latino del «editor» de *O lo uno o lo otro* tendría el significado de «victorioso ermitaño» o «el que vence en la soledad».

2. Cita del poema de Edward Young (1683-1765) «The Complaint or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality» [La queja, o Pensamientos nocturnos acerca de la vida, la muerte y la inmortalidad] (1743-1745), IV Noche, vv. 629 s., donde reza: «¿Son entonces las pasiones las paganas del alma / Y sólo la razón la bautizada?». Kierkegaard poseía una edición alemana, *Einige Werke von Dr. Eduard Young*, trad. de J. A. Ebert, vols. 1-3, Hildesheim & Braunschweig, 1767-1772, ctl. 1911, vol. 1, p. 95.

3. Cf. G. W . F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, en *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, ed. de H. Glockner, Stuttgart, 1965 (en adelante *Werke, Jub.*), vol. 5, pp. 655-661. Kierkegaard contaba en su biblioteca con un ejemplar de la edición de L. v. Henning, *Wissenschaft der Logik*, vols. 1-3, Berlin, 1833-1834 [1812-1816], ctl. 552-554.

4. Cf. Jn 3,8: «El viento sopla donde quiere, y oyes su voz, pero no sabes de dónde viene ni a dónde va; así es todo lo nacido del Espíritu».

5. Jerjes I, rey de Persia (486-465 a.C.), durante la batalla mantenida en 480 a.C. contra los griegos ordenó levantar un puente sobre el estrecho entre la península Ática y la isla de Salamina. A poco de ser construido, fue arrasado por una tormenta, tras la cual Jerjes ordenó azotar con 300 latigazos las aguas del estrecho y lanzar a ellas un par de enormes cadenas. La historia es narrada por Heródoto en su *Historia*;

cf. *Die Geschichten des Herodots*, trad. de F. Lange, vols. 1-2, Breslau, 1824, ctl. 1117; vol. 2, pp. 159 ss.

6. Del griego; significa tanto entreacto como estribillo. Aparece en 92 ocasiones en los Salmos de David según la traducción griega del Antiguo Testamento *Septuaginta*, correspondiendo al término hebreo *sela*, una indicación musical para la liturgia de significado indefinido, que se utiliza, sin embargo, para designar una interrupción instrumental intercalada en el salmo. En un borrador preliminar, Kierkegaard titula estos fragmentos «Estribillos».

7. Traducción latina del título griego de la obra de Marco Aurelio Antonino (121-180) conocida como *Consideraciones acerca de sí mismo. Meditaciones*. Kierkegaard poseía *M. Antonius Commentarii libri XII*, ed. de J. M. Schultz, Leipzig, 1829, ctl. 1218 y *Marc. Aurel. Antonin's Unterhaltungen mit sich selbst*, trad. de J. M. Schultz, Schleswig, 1799, ctl. 1219.

8. «Lo interesante» adquiere el valor de categoría estética gracias a la obra de F. Schlegel *Über das Studium der griechischen Poesie* [Sobre el estudio de la poesía griega], 1795-1797, impresa en el compendio *Fr. Schlegel's Sämtliche Werke*, vols. 1-10, Wien, 1822-1825, ctl. 1816-1825; vol. 5, 1822. En el contexto danés, el hegeliano J. L. Heiberg (1791-1860) fue quien primero reivindicaría «lo interesante» como categoría estética en una reseña del drama de Oehlenschläger *Dina*, publicada por el mismo Heiberg en los números 16 y 17 de su revista cultural *Intelligensblade*.

9. Kierkegaard se refiere aquí a la historieta acerca de los habitantes de la isla de Mols que se propusieron matar una enorme anguila, pues creían que había devorado todos los arenques que habían lanzado al lago para que criaran. Tras considerar diversas maneras, todas crueles, de acabar con la anguila, un viejo molniense explicó que, en una ocasión, había estado a punto de ahogarse y que sin duda no podía haber peor muerte que por ahogo. De ahí que, convencidos de que la anguila no sería capaz de nadar, la lanzaran a mar abierto. Mientras la anguila retozaba feliz en su elemento, el viejo molniense gritaba: «¡Mirad, mirad cómo se retuerce en su cruda muerte!». Cf. *Beretning om de vidtbekjendte Molboers vise Gjerninger og tappre Bedrifter* [Crónica de las famosísimas obras de ingenio y de las valientes hazañas de los molnienses], Copenhague, 1827, pp. 3-5.

10. Misón de Tesalia, a quien Diógenes Laercio contaba entre los Siete Sabios, era conocido por haber pronunciado la sentencia «No se conocen las cosas por las palabras, sino las palabras por las cosas; pues las cosas no están hechas para las palabras, sino las palabras para las cosas»; cf. *Diogen Laërteses filosofiske Historier* [Historias de filósofos por Diógenes Laercio], vol. 1, cap. 9, ed. de B. Thorlacius, vols. 1-2, Copenhague, 1812, ctl. 1110-1111; vol. 1, pp. 48-50.

11. Kierkegaard se refiere a Christian Gottlieb Jöcher (1694-1758), editor del *Allgemeines Geleherten-Lexicon* [Léxico general de términos eruditos], vols. 1-4, Leipzig, 1750-1751, ctl. 948-951, quien sobre Misón cuenta tan sólo que se trata de un sabio griego nacido en Lacedemonia y que Diógenes Laercio y otros han escrito sobre él (vol. 3, 1751, p. 798).

12. Kierkegaard se refiere a Louis Moréri (1643-1680), autor de *Le Grand Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* [Gran diccionario histórico, o Curiosa miscelánea de la historia sagrada y profana], Basel, 1731-1732 [1674], ctl. 1965-1969. Tanto en los artículos «Misón» (vol. 5, p. 449) como «Sabios griegos» (vol. 6, p. 230) se remite a la narración de Diógenes Laercio.

13. Opereta en tres actos de A. E. Scribe, traducida por T. Overskou para la partitura de F. Boieldus, Copenhague, 1826. Entre 1826 y 1842, *La dama blanca* se representó en 53 ocasiones en el Teatro Real de Copenhague.



# ÍNDICE

# | ΔΙΑΨΑΛΜΑΤΑ[1]



*ad se ipsum*[2] [a sí mismo]

26 | *Grandeur, savoir, renomée,*
*Amitié, plaisir et bien,*
*Tout n'est que vent, que fumée:*
*Pour mieux dire, tout n'est rien.*

[Grandeza, saber, renombre,
Amistad, placer y bien,
Todo no es sino aire, sino humo:
Mejor dicho, todo es nada.][3]

| ¿Qué es un poeta? Un ser desdichado que esconde profundos tormentos en su corazón, pero cuyos labios están formados de tal modo que, desbordados por el suspiro y por el grito, suenan cual hermosa música. Con él sucede lo que con aquellos desdichados que en el toro de Falaris[4] eran torturados poco a poco, a fuego lento, y cuyos gritos no llegaban a oídos del tirano para su terror; a él le sonaban a dulce música. Y la gente se agolpa rodeando al poeta y le dice: vuelve a cantar pronto; es decir: ojalá atormenten nuevos sufrimientos tu alma y ojalá sigan formados los labios como hasta ahora, pues el grito nos angustiaría, pero la música... ésa sí que es celestial. Y los críticos literarios se presentan diciendo: es cierto, así debe ser a tenor de los cánones de la estética. Ahora bien, ni que decir tiene que un crítico se parece a un poeta como un huevo a otro huevo, salvo que aquél no aloja tormentos en su corazón, ni música en los labios. He aquí por qué prefiero ser porquero en Amagerbro[5] y que me entiendan los cerdos a ser poeta y que la gente no me entienda. 27

Es bien sabido que la primera pregunta concerniente a la primera y más *compendieuse* enseñanza en la que se educa a un niño reza así: ¿Qué necesita el niño? A lo que se responde: ¡plis, plas! Con tales consideraciones comienza la vida y aun así se niega el pecado original. Además, ¿a quién debe agradecer el niño los primeros cachetes, a quién sino a sus padres?

Prefiero hablar con niños, pues de ellos cabe esperar que acaben convirtiéndose en seres racionales; mas de aquellos que han llegado a serlo, ¡Dios me libre!

| Mira que son injustos los hombres. Nunca hacen uso de las libertades de que disponen, sino que exigen aquellas de que carecen; disponen de libertad de pensamiento, exigen libertad de expresión. 28

No me apetece nada de nada. No me apetece montar a caballo, es un movimiento demasiado brusco; no me apetece caminar, resulta demasiado agotador; no me apetece recostarme ya que, o bien debería permanecer acostado, y esto no me apetece, o bien debería levantarme, y esto tampoco me apetece. *Summa summarum*: no me apetece nada de nada.

Como es sabido, hay insectos que mueren en el instante de la fecundación; eso vale para todas las alegrías: al momento de goce supremo y más suntuoso de la vida le sigue siempre la muerte.

*Un probado consejo para escritores*

Uno escribe con negligencia las propias observaciones; las hace imprimir y, a medida que avanza en las correcciones de galeradas, se le ocurre un buen número de excelentes ideas. ¡Cobrad, pues, ánimo! Vosotros que aún no habéis osado hacer imprimir nada; ni los errores tipográficos tienen por qué ser despreciados, pues resultar gracioso por medio de errores tipográficos debe ser considerado un modo legítimo de llegar a serlo.

Si en algo consiste la imperfección de todo lo humano, es en que sólo a través de la contraposición se consigue lo deseado. No voy a referirme a la multiplicidad de formatos que tanto darían que hacer al psicólogo (el melancólico es quien más sentido tiene de lo cómico; a menudo, el opulento, sobre todo de lo idílico; el disoluto, de lo moral y el incrédulo, de lo religioso), sino que me limitaré a recordar que sólo a través del pecado se divisa la bienaventuranza.

29 | Aparte de todas mis otras numerosas relaciones, tengo un confidente íntimo: mi pesadumbre. En medio de mi alegría, en medio de mi trabajo, me hace señas, me llama a un lado, incluso si mi cuerpo no se mueve del sitio. Mi pesadumbre es la más fiel amante que jamás he conocido; nada tiene de extraño, pues, que yo la corresponda.

Hay cierta monserga argumentativa que, por ser infinita, guarda la misma relación con la conclusión que la que guardan las inabarcables series de reyes egipcios con el lucro histórico.

La vejez realiza los sueños de la juventud y ello se observa en Swift: en su juventud construyó un manicomio, en su vejez ingresó en él[6].





Cuando uno advierte con qué hipocondríaca lucidez descubrieron los antiguos ingleses la ambigüedad en la que se funda la risa, se acongoja por fuerza ante ello. En este sentido, el doctor Hartley ha señalado: *Daß wenn sich das Lachen zuerst bei Kindern zeiget, so ist es ein entstehendes Weinen, welches durch Schmerz erregt wird, oder ein plöztlich gehemmtes und in sehr kurzen Zwischenräumen wiederholtes Gefühl des Schmerzens.* [Que cuando la risa aparece por primera vez en los niños, se trata de un llanto incipiente, provocado por un dolor, o de una sensación de dolor súbitamente inhibida y que se repite a cortos intervalos de tiempo.] (Cf. Flögel, *Geschichte der comischen Litteratur* [Historia de la literatura cómica] 1 B, p. 50.) ¿Qué ocurriría si todo en el mundo fuese un malentendido? ¡¿Y si la risa fuese en realidad llanto?[7]!

En contadas ocasiones, ver a una persona completamente sola en el mundo puede afectarle a uno hasta causarle un dolor infinito. El otro día vi así a una muchacha pobre que acudía completamente sola a la iglesia para ser confirmada.

| Cornelio Nepote cuenta de un general que, sitiado en una for- 30
taleza con una notable caballería, mandaba azotar a los caballos cada día para que no se viesen perjudicados por tanta inactividad: así vivo yo en estos tiempos, como un sitiado; mas para no verme perjudicado por tanta inactividad, me canso de llorar.

Digo de mi pena lo que el inglés de su casa: mi pena *is my castle* [es mi castillo]. Muchos hombres consideran que estar apenado es una de las comodidades de la vida[8].

Me siento como debe de sentirse un peón sobre el tablero de ajedrez cuando el contrario dice de él: este peón no puede moverse.

Por eso es *Aladino* tan vigorizante, porque esta pieza tiene una audacia genial e infantil con respecto a los deseos más frívolos. ¿Cuántos puede haber en nuestro tiempo que osen desear, ansiar y apelar a la Naturaleza ni con el *bitte, bitte* [por favor, por favor] de un niño modoso, ni con la furia de un individuo abatido? ¿Cuántos hay que, movidos por eso de lo que tanto se habla en nuestro tiempo, que el ser humano ha sido creado a imagen de Dios, dispongan de la verdadera voz de mando? ¿O acaso no hacemos todos profundas reverencias, como Nuredino, temerosos de pedir demasiado o demasiado poco? ¿O acaso no acaba siendo reducido poco a poco todo requeri-

miento grandioso a un enfermizo reflexionar acerca del yo, pasando de la exigencia al reclamo en el que todos somos ciertamente educados y adiestrados?[9]

Tímido como un *schevá*[10], débil y desoído como un *daguesh lene*[11], me siento como una letra impresa al revés en la línea, y, sin embargo, descomedido como un magno pachá con el rango de tres colas de caballo, celoso de mí mismo y de mis pensamientos como el banco emisor de sus billetes, y por encima de todo tan reflexionado en mí mismo como un *pronomen reflexivum* cualquiera. Y es que si valiese para las penas lo que vale para las buenas obras hechas a conciencia, que quienes las hacen reciben su recompensa[12], si esto valiese para las
31 penas, yo sería | el más feliz de los hombres, ya que me anticipo a todas las preocupaciones y, con todo, éstas persisten.

En ello se pone de manifiesto el enorme ímpetu poético de la literatura popular, en que tiene el valor de ansiar. En comparación con estas ansias, las de nuestro tiempo son a la vez pecaminosas y tediosas, pues codician lo que es del prójimo[13]. Aquella literatura es muy consciente de que el prójimo posee lo que busca tan poco como ella misma. Y cuando no le queda más que ansiar de modo pecaminoso, clama tanto al cielo que acaba estremeciendo a los hombres. No consiente que los fríos cálculos de probabilidad de un prosaico entendimiento le escatimen lo más mínimo. Don Juan recorre aún los escenarios con sus 1.003 amantes[14]. Y nadie osa esbozar una sonrisa por respeto a la honorable tradición. Si un poeta hubiese arriesgado algo semejante en nuestro tiempo, se habrían reído de él hasta la saciedad.

¡Qué extraña tristeza sentí al ver a aquel pobre hombre arrastrarse por las calles en un gastadísimo gabán de color verde claro amarillento! Sentí pena por él; pero, con todo, lo que más me conmovió fue que los colores de ese gabán evocaran vivamente en mí las primeras producciones de mi infancia en el noble arte de la pintura. Y es que ése era precisamente uno de mis colores favoritos. ¿No es una lástima que tales mezclas cromáticas, que todavía me es muy grato recordar, no se encuentren ya en la vida? Todo el mundo las encuentra llamativas, extravagantes, sólo aplicables a las baratijas nuremburguesas[15]. Y encima, si en alguna ocasión uno topa con ellas, el encuentro siempre es tan desafortunado como éste. Siempre tiene que tratarse de un débil mental o de un mutilado, en una palabra, de uno que no encaja en la vida y al cual el mundo no quiere admitir. ¡Y





yo que siempre pintaba los ropajes de mis héroes con este eternamente inolvidable matiz de amarillo verdoso! ¿No sucede esto mismo con todas las mezclas cromáticas de la infancia? ¡Ese tinte que la vida tenía entonces acaba siendo demasiado intenso para nuestra esmerilada retina, demasiado llamativo!

| ¡Ay! La puerta de la dicha no se abre hacia dentro, de tal mane- 32
ra que uno pudiera abrirla de un empujón lanzándose sobre ella, sino hacia fuera; por eso no hay nada que hacer.

Valor tengo para dudar, creo en todo; tengo valor para luchar, creo en virtud de todo; mas no tengo valor para comprender nada plenamente, ni valor para poseer, para ser dueño de nada. La mayoría se lamenta de que el mundo sea tan prosaico, de que en la vida no suceda como en las novelas, en donde las circunstancias son siempre tan favorables. Yo me lamento de que en la vida no sea como en las novelas, donde hay padres severos, duendes y ogros contra los que luchar, así como princesas encantadas a las que liberar. ¿Qué son todos estos enemigos juntos frente a las pálidas, exangües, tenaces y noctámbulas figuras con las que lucho y a las que yo mismo doy vida y existencia?

¡Cuán estériles son mi alma y mi pensar y, sin embargo, cuán mortificados sin cesar por fútiles dolores lascivos y penosos! ¿No se soltará nunca la lengua de mi espíritu[16]? ¿Balbucearé siempre? Lo que necesito es una voz penetrante como la mirada de Linceo, aterrorizante como el suspiro del gigante, persistente como el sonido de la Naturaleza, burlona como un rociado soplo de aire, malvada como el desalmado desdeño del eco, que abarque desde el bajo más profundo hasta el más penetrante do de pecho, modelado desde un sacramente blando susurro[17] hasta la energía de la furia. Esto es lo que necesito para respirar, para lograr pronunciar lo que yace en mi mente, para sacudir las entrañas tanto del enfado como de la simpatía. Mas mi voz es simplemente ronca cual grito de gaviota o apagada como la bendición en los labios del mudo.

¿Qué estará por venir? ¿Qué nos deparará el futuro? No lo sé, no presiento nada. Cuando una araña se precipita desde un punto fijo hacia sus fines, todo lo que ve ante sí es un espacio vacío en donde no puede hacer pie por mucho que patalee. Esto me sucede también a
mí; siempre ante un espacio vacío, aquello que me empuja hacia | 33
adelante es un fin situado tras de mí. Esta vida avanza a contrapelo y es espantosa, no puede soportarse.

Sin duda es el primer período del enamoramiento la época más bella; en cada cita cada mirada se hace de algo nuevo con lo que ilusionarse.

Mi contemplación de la vida carece por completo de sentido. Supongo que un espíritu maligno ha colocado un par de anteojos sobre mi nariz, una de cuyas lentes agranda en desmesura, mientras que la otra empequeñece según igual medida.

El escéptico es un Μεμαστίγομενος[18]; como un trompo, se sostiene sobre su púa a lo largo de más o menos tiempo, dependiendo de la fuerza del impulso, pero se sostiene tan poco en pie como un trompo.

De entre todas las cosas ridículas, se me antoja que lo es en grado sumo ir con prisas por el mundo, ser un hombre pronto para comer y pronto para obrar. Por ello, cuando veo una mosca posarse en el momento decisivo sobre la nariz de un hombre de negocios, o que éste es salpicado de barro por un carruaje que lo adelanta a una velocidad incluso superior a la suya, o que el puente de Knippel[19] se levanta, o que una teja le cae encima desde arriba y lo mata, me río desde lo más hondo de mi corazón[20]. ¿Y quién podría contener la risa? ¿Qué llevan a cabo a fin de cuentas estos atareados presurosos? ¿No sucede con ellos lo que con aquella señora, que, turbada porque la casa ardía en llamas, salvó las tenazas de la chimenea? ¿Acaso salvan ellos algo más del gran incendio de la vida?

Si algo me falta es paciencia para vivir. No soy capaz de ver cómo crece la hierba[21], y, no pudiendo hacerlo, no me apetece en absoluto
34 mirarlo. Mis opiniones son fugaces consideraciones de un *fahrende* | *Scholastiker* [estudiante viajero][22], que se abalanza a través de la vida con frenesí. Suele decirse que nuestro Señor sacia antes los estómagos que los ojos; yo no logro percatarme de esto: mis ojos están saciados y hartos de todo y, sin embargo, yo estoy hambriento.

Pídaseme lo que se quiera mientras no se me pidan razones. A una jovencita se le perdona que no sea capaz de aducir razones ya que, dicen, vive en el sentimiento. No así yo. Por lo general, cuento con tantas razones y, a menudo, tan contradictorias entre sí que por esta razón me resulta imposible aducir razones. Tampoco me parece que la cuestión de la causa y el efecto se tenga en lo más mínimo en pie. Unas veces, de enormes y *gewaltige* [violentas] causas resulta un efecto muy *klein* [pequeño] e inapreciablemente parvo y, en ocasiones, incluso ninguno; otras veces, una viva causa mínima engendra un efecto colosal.





Y ahora, los inocentes placeres de la vida. Una cosa hay que concederles, que sólo tienen un fallo: ser tan inocentes. Además, hay que disfrutarlos con moderación. Cuando mi doctor me prescribe una dieta, lleva toda la razón, así que me abstengo de determinados manjares durante cierto tiempo determinado; pero ser dietético para seguir una dieta, eso es realmente pedir demasiado.

La vida se me antoja un brebaje amargo que, sin embargo, debe ser consumido como a gotas, despacio, sin perder la cuenta.

Nadie vuelve del reino de los muertos, nadie ha entrado al mundo sin llorar; nadie le pregunta a uno cuándo quiere entrar y nadie cuándo quiere salir.

El tiempo pasa, la vida es una corriente, dice la gente, etc. Yo no me percato de ello: el tiempo está parado y yo con él. Todos los planes que esbozo vuelven volando directamente hacia mí y, cuando me propongo escupir, acabo escupiéndome a mí mismo en la cara.

| Cuando me levanto por la mañana, vuelvo acto seguido a la 35
cama. Cuando más a gusto estoy es por la noche en el preciso instante en que apago la luz y me cubro hasta la coronilla con el edredón. Entonces vuelvo a levantarme, miro con indescriptible satisfacción a mi alrededor en la habitación, y, ahora sí, ¡buenas noches! ¡De cabeza bajo el edredón!

¿Que para qué sirvo? Pues para nada y para cualquier cosa. Se trata de una inusual aptitud. ¿Acaso será ésta premiada en la vida? Quién supiera si encuentran trabajo las jóvenes que buscan emplearse como chicas para todo o si, en su defecto, se emplean para cualquier cosa.

Misterioso debe serlo uno no sólo para los otros, sino también para sí. Me estudio y me estudio, y cuando me canso de ello, me fumo un puro para dejar pasar el tiempo y pienso: Dios sabrá lo que nuestro Señor se ha propuesto en definitiva conmigo, o lo que de mí quiere hacer.

No hay parturienta que albergue deseos más peculiares e impacientes que yo. Dichos deseos conciernen ora a los asuntos más insignificantes, ora a los más elevados, pero todos ellos gozan por igual de la momentánea pasión del alma. En este preciso instante deseo un plato de gachas de alforfón. Recuerdo de mis años escolares que comíamos gachas de alforfón todos los miércoles. Recuerdo cuán blancas y brillantes habían sido preparadas, cómo me sonreía la manteca, cuán caliente era el semblante de las gachas, cómo estaba yo de hambriento y de impaciente a la espera de obtener permiso para comenzar. ¡Qué plato ése de gachas de alforfón! Por él daría más que mi primogenitura[23].

El hechicero Virgilio accedió a ser despedazado e introducido en un puchero para hervir durante ocho días y, así, a lo largo de este proceso, rejuvenecer. Encargó a otro estar atento a que nadie mirase dentro del puchero. Pero dicho cuidador no pudo por su parte resis-
36 tir la tentación y, por mirar antes de | tiempo, Virgilio desapareció dando un grito, como un niño pequeño[24]. Yo debo de haber mirado también antes de tiempo dentro de la olla, dentro de la olla de la vida y del desarrollo histórico; y no parece que vaya a llegar a mucho más que a ser un niño.

«Nunca debe perderse el ánimo; cuando más atrozmente se agolpan los contratiempos a nuestro alrededor, se divisa entre las nubes una mano dispuesta a ayudar.» Así habló el reverendo padre Jesper Morten en las últimas vísperas. Pues bien, aunque acostumbro a vagar por doquier al aire libre, nunca hasta ahora me había percatado de nada semejante. Hace algunos días logré presenciar mientras paseaba un fenómeno como ése. En realidad no se trataba de una mano, sino más bien de un brazo que se alargaba desde la nube. Yo lo contemplaba ensimismado cuando se me ocurrió que, de haber estado allí presente Jesper Morten, habría podido esclarecer si se trataba del fenómeno al que aludía. Estaba yo absorto en tales pensamientos, cuando me aborda un caminante que, señalando hacia las nubes, dice: «¿Está usted contemplando esa tromba de agua? Cada vez es más raro ver una de ésas por estos lares; alguna arranca incluso casas enteras de cuajo». ¡Ah! ¡No lo quiera Dios! ¡Una tromba de agua!, pensé para mis adentros poniendo pies en polvorosa. Me pregunto qué habría hecho el muy reverendo señor Jesper Morten en mi lugar.

Dejemos que otros se lamenten de que corren malos tiempos; yo me lamento de que corran tiempos mediocres, pues están desprovis-





tos de pasión. Los pensamientos de las personas son débiles y frágiles como encajes y ellas mismas, patéticas como encajeras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado mediocres como para ser pecaminosos. Quizás si un gusano abrigase tales pensamientos podría ser considerado un pecado, pero no tratándose de una persona, que ha sido creada a imagen y semejanza de Dios. Sus placeres son recatados e indolentes, sus pasiones están adormiladas; tales almas mercantiles cumplen con sus deberes, aunque, eso sí, como los judíos se permiten cercenar la moneda[25]; son de la opinión de que, por más que nuestro Señor lleve tan escrupulosamente las cuentas, es posible engañarle un poco y salir bien parado. ¡Vergüenza debería darles! Por ello mi alma retorna siempre al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Ahí se siente al menos que los que hablan son seres humanos; ahí se odia, se ama, se asesina a los enemigos, se condena a la propia descendencia y a toda la estirpe; ahí se peca.

| Así es como reparto mi tiempo. La mitad del tiempo duermo, la 37
otra mitad sueño; cuando duermo nunca sueño, sería una lástima, pues dormir es la mayor de las genialidades.

Ser una persona perfecta es sin duda lo más alto. Acaban de salirme callos; eso ya es algo.

El resultado de mi vida no será sino nada, un estado de ánimo, un color. Mi resultado se asemejará al cuadro de aquel pintor que tenía que pintar el tránsito de los judíos sobre el mar Rojo y que acabó pintando de rojo toda la pared, aduciendo la explicación de que los judíos habían alcanzado la otra orilla y que los egipcios se habían ahogado[26].

La dignidad humana se reconoce incluso en la Naturaleza; tanto es así que, si uno quiere ahuyentar a los pájaros de los árboles, se dispone alguna cosa que se asemeje a una persona y, con todo y con la poca semejanza que hay entre un espantapájaros y una persona, ello basta para infundir respeto.

Si el amor ha de tener alguna significación, ha de ser alumbrado por la luna en la misma hora de su nacimiento, así como Apis hubo de ser alumbrado por la luna para ser el verdadero Apis. La vaca que parió a Apis hubo de ser alumbrada por la luna en el mismo instante de la concepción[27].

La mejor prueba de lo deplorable que es la existencia es lo que da de sí la observación de su magnificencia.

La mayoría de las personas corren tan aprisa tras el goce, que lo dejan atrás. A ellas les sucede lo que le sucedió a aquel enano que
38 vigilaba | en su castillo a una princesa que había sido secuestrada. Un día se tumbó a dormir la siesta. Cuando se levantó una hora más tarde, ella ya no estaba. Sin más dilación se calza sus botas de siete leguas y al primer paso ya la había dejado muy atrás.

Mi alma es tan pesada que ya no hay pensamiento que pueda soportarla, ni que pueda elevarla hasta el éter. Si se mueve, consigue sólo arrastrarse, como los pájaros que vuelan raso cuando el viento amenaza tormenta. Sobre mi ser más íntimo incuba una congoja, una angustia que presiente un terremoto.

¡Cuán vacía y fútil es la vida! Uno entierra a una persona, la acompaña hasta la sepultura y le lanza tres paladas de tierra; sale del cementerio y vuelve a casa en carruaje; y se consuela con que a uno le queda una larga vida por delante. Pero ¿cuán largos son siete años multiplicados por diez? ¿Por qué no se les da fin de una vez por todas? ¿Por qué no permanece uno ahí fuera, desciende a la tumba y se juega a suertes quién ha de soportar la desdicha de seguir vivo hasta el final, de lanzar las tres paladas de tierra sobre el último fallecido?

Las jóvenes no me placen. Su belleza se pasa como un sueño y como el día de ayer, ya extinguido[28]. Su fidelidad... ¡Ay, su fidelidad! O bien son infieles, y esto ya no es cuidado mío, o bien son fieles. Si yo diese con una de éstas, me complacería por tratarse de una rareza; por la extensión temporal no me complacería, ya que, o bien ella continuaría siendo fiel, y entonces yo, viéndome obligado a seguir con ella, me convertiría en víctima de mi propio afán experimental, o bien llegaría el momento en que ella dejaría de ser fiel, y entonces yo estaría de nuevo en las mismas.

¡Miserable destino! En vano maquillas como una vieja furcia tu surcado rostro, en vano haces ruido con cascabeles de bufón; me
39 aburres; | es siempre lo mismo, un *idem per idem*. Ninguna variación, siempre un refrito. ¡Venid a mí, sueño y muerte! Nada prometes, todo lo cumples.





Estos dos conocidos toques de violín... Estos dos conocidos toques de violín aquí, en este preciso instante, en medio de la calle. ¿Acaso he perdido la razón? ¿Será mi oído que, por amor a la música de Mozart, ha desistido de oír? ¿Quizás los dioses me recompensan ofreciéndome a mí, desdichado, apostado cual mendigo a la puerta del templo, un oído que recita lo que oye? Sólo estos dos toques de violín; pues ahora no oigo nada más. Igual que se evadían de las profundas notas corales en aquella inmortal obertura, ellos se desmarañaban aquí del ruido y del murmullo callejeros: con toda la sorpresa de una revelación. — Tiene que ser por aquí cerca; sí, pues ahora oigo las ligeras notas de la danza. — Así que es a vosotros, infeliz pareja de artistas, a quienes debo esta alegría. — Uno de ellos apenas tenía diecisiete años, vestía un abrigo verde de calmuco con grandes botones de hueso. El abrigo era demasiado grande para él. Sujetaba el violín muy apretado bajo el mentón; el gorro calado hasta los ojos; su mano se escondía en un guante sin dedos, los dedos estaban rojos y azules del frío. El otro era mayor, vestía un gabán. Ambos eran ciegos. Una niña, que probablemente los guiaba, estaba en pie delante de ellos con las manos bajo la bufanda. Poco a poco llegamos a ser varios los admiradores reunidos alrededor de dichas notas: un cartero con su valija de correo, un niñito, una sirvienta, un par de truhanes. Los carruajes señoriales circulaban ruidosos, las carretillas ahogaban aquellas notas que sólo a intervalos sobresalían por encima suyo. Infeliz pareja de artistas ¿ya sabéis que dichas notas albergan todas las magnificencias del mundo? — ¿Acaso no parecía todo esto una cita?

Sucedió una vez en un teatro que se prendió fuego entre bastidores. El payaso acudió para avisar al público de lo que ocurría. Creyeron que se trataba de un chiste y aplaudieron; aquél lo repitió y ellos rieron aún con más fuerza[29]. De igual modo pienso que el mundo se acabará con la carcajada general de amenos guasones creyendo que se trata de un chiste.

| ¿Cuál es, en resumidas cuentas, el sentido de esta vida? Si uno 40
divide a las personas en dos grandes clases, puede afirmar que unas trabajan para vivir, mientras que las otras no tienen esa necesidad. Ahora bien, trabajar para vivir no puede ser el sentido de la vida, pues es una contradicción que procurar las condiciones sea la respuesta a la pregunta por el sentido de la vida, que se ve condicionado por ellas. La vida del resto no goza tampoco en general de ningún sentido salvo el de consumir las condiciones. Si así lo prefiere, uno puede

decir que el sentido de la vida es morir, mas esto parece ser de nuevo una contradicción.

El auténtico goce no radica en lo que uno goza, sino en su representación. Si tuviese a mi servicio un espíritu sumiso que, cuando yo pidiese un vaso de agua, me trajese los vinos más cotizados del mundo deliciosamente mezclados en una copa, le despediría hasta que aprendiese que el goce no radica en lo que gozo, sino en que se haga mi voluntad.

Por descontado que no soy yo el dueño de mi vida, pues soy un hilo más que ha de entretejerse en el cotón de la vida[30]. Ahora bien, aunque no puedo tejer, puedo, eso sí, cortar el hilo.

Todo se logra a las calladas y se diviniza en silencio. No sólo es válido para el futuro hijo de Psique que el porvenir de aquél dependa del silencio de ésta.

*Mit einem Kind, das göttlich, wenn Du schweigst —*
*Doch menschlich, wenn Du das Geheimniß zeigst.*

[Con un niño, divino, si tú callaras —
aunque humano, si el secreto revelaras][31].

Me parece estar destinado a padecer todos los estados de ánimo habidos y por haber, y a hacer experiencias en todos los ámbitos. A cada instante me veo como un niño que debe aprender a nadar en medio del mar. Y grito (esto lo he aprendido de los griegos, de quie-
41 nes uno puede aprender lo que es puramente humano), ya que, | si bien es cierto que un arnés me rodea la cintura, no logro ver la barra que ha de mantenerme a flote. Éste es un modo terrible de hacer experiencias.

Es harto curioso que uno logre hacerse una idea de la eternidad mediante los dos opuestos más terribles. Cuando pienso en aquel infeliz tenedor de libros que, desesperado por haber hundido un comercio tras contar en una suma que 6 y 7 son 14, perdió la razón; cuando le imagino repitiéndose a sí mismo, indiferente a todo y un día tras otro, que 7 y 6 son 14, entonces obtengo un retrato de la eternidad. Cuando imagino una belleza femenina en un harem descansando sobre un sofá con todo su encanto, sin preocuparse por nada en el mundo, tengo ante mí una nueva personificación de la eternidad[32].





Lo que dicen los filósofos acerca de la realidad[33] es a menudo tan decepcionante como cuando uno lee en casa de un mercader un letrero que dice: aquí se plancha. Si uno se dirige allí con su ropa para que se la planchen, se sentirá estafado, pues el letrero está simplemente en venta.

Para mí nada hay más peligroso que recordar. En cuanto recuerdo circunstancias de la vida, éstas se extinguen. Se dice que la separación contribuye a refrescar el amor. Es del todo cierto, pero lo refresca de un modo puramente poético. Vivir en el recuerdo es la forma de vida más plena imaginable, el recuerdo satisface mucho más que cualquier realidad y posee la seguridad que ninguna otra realidad ofrece. Las circunstancias de la vida que se recuerdan forman entonces parte de la eternidad y ya no tienen interés temporal alguno.

Si alguien debe guardar un diario, ése soy yo, para echarle una mano a mi memoria. Me sucede a menudo que, tras cierto período de tiempo, acabo olvidando por completo las razones que me movieron a esto o a aquello, y no sólo a propósito de pequeñeces, sino también de pasos mucho más decisivos. Si por fin caigo en la susodicha razón, en ocasiones resulta | tan extraña que ni yo mismo estoy 42
dispuesto a creer que ésa sea la razón. Dicha duda se disiparía si tuviese algún escrito al que agarrarme. De suyo, una razón ya es una cosa extraña; si la analizo con ahínco, crece hasta convertirse en una enorme necesidad capaz de mover cielos y tierra; en ausencia de pasión, la vilipendio con desdén. Desde hace ya un tiempo vengo especulando sobre cuál debió de ser en rigor la razón que me movió a renunciar a mi plaza de profesor adjunto. Cuando pienso en ello ahora, considero que aquél era un empleo a mi medida. Hoy mismo lo he visto claro: la razón era justamente que no podía sino considerarme idóneo para aquel puesto. Si hubiese perseverado en mi cargo, no habría tenido nada que ganar y sí todo que perder. Por ello estimé correcto abandonar mi puesto y obtener un contrato en una compañía de teatro ambulante, porque no tenía talento alguno y, así, todo que ganar.

Se requiere sin duda una gran dosis de ingenuidad para creer que gritar y vociferar en este mundo sirve de algo, como si el propio destino hubiese de verse modificado con ello. Uno lo toma tal como viene, dejándose de formalidades. Cuando siendo yo aún joven acudía a una casa de comidas, solía decirle al mozo: que sea un buen trozo, un muy buen trozo del espinazo y no muy graso. Es poco pro-

bable que el mozo oyese mi grito, y aún menos que le prestase atención, y aún menos que mi voz invadiese la cocina e influyese en el trinchante; pero es que de suceder todo esto, seguiría siendo poco probable que diese con un trozo tan bueno en el asado entero. Ahora ya no grito.

La tendencia social y la bonita simpatía que la acompaña están cada vez más extendidas. En Leipzig se ha formado un comité que, por simpatía con el triste final de los caballos viejos, ha resuelto comérselos[34].

No tengo más que un amigo; es Eco. Y ¿por qué es mi amigo?
43 Porque amo mi pena y él no me la arrebata. No tengo más que un | confidente, el silencio de la noche. Y ¿por qué es mi confidente? Porque calla.

Lo mismo que según la leyenda sucedió a Parmenisco, a saber, que perdió la facultad de reír en la cueva trofónica[35] y que la recuperó en Delos al contemplar una masa informe que era expuesta como la imagen de la diosa Leto[36], es lo que me ha sucedido a mí. Siendo aún muy joven, me olvidé de reír en la cueva trofónica; cuando maduré, cuando abrí los ojos y contemplé la realidad, me dio por reír y, desde entonces, no he cesado de hacerlo. Observé que el sentido de la vida era ganarse el pan de cada día y su objetivo, llegar a ser consejero de justicia; que el más preciado placer amoroso consistía en dar con una joven adinerada y la bienaventuranza de la amistad, en sacar al otro de sus apuros pecuniarios; que la sabiduría era aquello que la mayoría consideraba como tal; que era entusiasmo pronunciar un discurso y que era coraje arriesgarse a ser multado con 10 reales; que era cordialidad decir buen provecho tras una comida; que era temor de Dios comulgar una vez al año[37]. Todo esto vi y me reí.

¿Qué me ata? ¿De qué estaba hecha la cadena con la que ataron al lobo Fenris? A éste le horrorizaba el ruido que hacen las patas del gato al caminar por el suelo, la barba de mujer, las raíces de los riscos, la hierba del oso, el aliento de los peces y la saliva de las aves[38]. Así estoy yo también, atado a una cadena de oscuras alucinaciones, de angustiantes sueños, de inquietantes pensamientos, de recelosos presentimientos, de inexplicados miedos. Esta cadena es «muy flexible y suave como la seda, cede ante una fortísima tensión y es imposible desgastarla hasta romperla»[39].





¡Qué curioso! Siempre es lo mismo lo que, a lo largo de todas las épocas de la vida, lo mantiene a uno ocupado; y uno nunca sobrepasa el punto en el que se encuentra, más bien retrocede. Contando quince años, escribí pontificando en la escuela superior sobre las pruebas de la existencia de Dios y sobre la inmortalidad del alma, sobre el concepto de fe, sobre el significado del milagro. Para el *examen artium* [examen de aptitud] escribí un ensayo sobre la inmortalidad
del alma | que me valió una mención *præ ceteris* [de honor]; después 44
gané el premio al mejor ensayo dedicado a este tema. ¿A quién podía ocurrírsele que, tras un comienzo tan sólido y prometedor, habría de verme a mis veinticinco años incapaz de aducir una sola prueba en favor de la inmortalidad del alma? Lo que sobre todo recuerdo de mis años escolares es que un ensayo mío acerca de la inmortalidad del alma fue extraordinariamente alabado y leído por el maestro, tanto por el contenido como por la excelencia lingüística. ¡Ay, ay, ay! Hace ya mucho tiempo que deseché aquel ensayo. ¡Qué desgracia! Quizás mi alma se vería ahora cautivada por él, tanto por la lengua cuanto por el contenido. Por ello, mi consejo a padres, superiores y maestros es que llamen a capítulo a los niños que les han sido confiados para que guarden los ensayos que se escriben para la asignatura de lengua danesa a la edad de quince años. Dar este consejo es lo único que puedo hacer por el bien del género humano.

Tal vez haya alcanzado el conocimiento de la verdad; la bienaventuranza, ciertamente no[40]. ¿Qué debo hacer? Actuar en el mundo, responder a la gente. ¿Acaso debería comunicar mi pena al mundo, ofrecer una contribución que demuestre cuán penoso y miserable es todo, o quizás descubrir aún otra mácula en la vida humana que había pasado desapercibida hasta hoy? Tal vez vendimiase la inusual recompensa de la fama, como aquel hombre que descubrió las máculas de Júpiter. Con todo, prefiero callar.

¿Cuán consecuente no es la naturaleza humana consigo misma? ¿Con qué genialidad innata no llega a ofrecernos a menudo un niño la viva imagen de unas proporciones mayores? Hoy me he divertido de lo lindo con el pequeño Ludvig. Estaba sentado en una sillita; con evidente bienestar miraba a su alrededor. En ésas que la niñera, Maren[41], atraviesa la habitación; «¡Maren!», grita él. «¿Sí, pequeño Ludvig?», responde ella con la habitual amabilidad acercándosele. Y él, inclinando su gran cabeza hacia un lado y fijando sus inmensos ojos en ella con cierta picardía, añade del todo impasible: «No era esa Maren, era otra Maren». ¿Qué hacemos nosotros los adultos? Apela-

mos al mundo vociferando y cuando éste nos complace amicalmente decimos: «No era esa Maren».

45 | Mi vida es como una noche eterna; cuando muera, podré decir con Aquiles:

*Du bist vollbracht, Nachtwache meines Daseyns*
[Nocturna vigía de mi existencia, plena eres][42].

Mi vida carece por completo de sentido. Cuando paso revista a sus distintas épocas, sucede con ella lo que con el término *Schnur* en la enciclopedia, a saber, que en primer lugar significa «cordón» y en segundo «nuera»[43]. Sólo faltaba que el término *Schnur* significase en tercer lugar «camello» y en cuarto, «plumero».

Soy piripintado al cerdo de Lüneburg[44]. Mi pensar es una pasión. Destaco escarbando trufas para otros mientras que yo no disfruto de ellas lo más mínimo. Cargo los problemas sobre mi nariz, mas lo único que acierto a hacer con ellos es lanzarlos hacia atrás por encima de mi cabeza.

En vano me resisto. Mi pie resbala. Mi vida no ha de ser sino una existencia de poeta. ¿Acaso es posible imaginar algo todavía más mísero? El destino se ríe de mí al mostrarme de sopetón cómo toda la resistencia que ofrezco no es sino el factor de una tal existencia. Puedo retratar tan viva la esperanza, que cualquier individualidad esperanzada haría suyo mi retrato; y, sin embargo, es un *falsum* [una falsificación]; pues, mientras la retrato, pienso en el recuerdo.

Hay aún otra prueba de la existencia de Dios que ha sido obviada hasta el momento. La aduce un sirviente en *Los caballeros* de Aristófanes (v. 32 *et passim*).

—Δημόσθενης: ποῖον βρετάς; ἐτεὸν ἡγεῖ γὰρ θεούς;
—Νικίας: ἔγωγε
46 |— Δημ.: ποίῳ χρωμένος τεκμηρίῳ;
—Νικ.: ὁτιὴ θεοῖσιν ἐχθρὸς εἰμ'. οὐκ εἰκότως
—Δημ.: εὐ προσβιβάζεις με.

[—*Demóstenes*: ¿Qué estatuas? ¿Acaso crees en los dioses?
—*Nicias*: Claro que sí
—*Dem.*: ¿Qué pruebas tienes?
—*Nic.*: Que los dioses me odian. ¿No es prueba suficiente?
—*Dem.*: Pues bien, me has convencido.]





Qué tremendo es el tedio; tremendamente tedioso; no conozco expresión más poderosa, más certera; pues sólo lo igual se reconoce en su igual. Ojalá hubiese otra expresión más sublime, más poderosa, ya que entonces cabría todavía un movimiento. Permanezco tendido, inactivo; lo único que veo es el vacío; lo único de lo que me alimento es el vacío; lo único en lo que me muevo es el vacío. Ya ni siquiera sufro dolor. Al menos, el buitre picoteaba sin cesar el hígado de Prometeo; al menos, sobre Loke goteaba veneno sin cesar, y esto ya constituía una interrupción, por muy monótona que fuese. Incluso el dolor ha dejado de parecerme reconfortante. Tanto si se me ofreciesen todas las magnificencias del mundo cuanto si se tratase de todos los apuros del mundo, pues me afectan en igual medida, no daría un paso ni para tomar ni para dar. Muero la muerte[45]. ¿Y qué podría servirme de esparcimiento? En fin, si lograse avistar una fidelidad que superase todas las pruebas, un entusiasmo que lo soportase todo, una fe que moviese montañas[46]; si intuyese un pensamiento que ligase lo finito y lo infinito... Mas la venenosa duda de mi alma lo devora todo. Mi alma es como el mar Muerto, que ningún pájaro puede sobrevolar, pues a mitad de camino, abatido, cae en la muerte y la desolación.

¡Asombroso! ¡Con qué ambiguo miedo, de perder y de conservar, se aferra el ser humano a esta vida! En alguna ocasión he pensado en dar un paso decisivo, en comparación con el cual todos los dados previamente sólo serían chiquilladas; emprender el gran viaje de aventuras. Así como, cuando se bota un barco, éste es saludado con salvas de cañón, así me saludaría yo a mí mismo. Bien, muy bien. ¿Es valor lo que me falta? Si una piedra se desprendiese y me matase, estaría todo resuelto.

| La tautología es y será cabalmente el principio supremo, el axio- 47
ma supremo del pensar[47]. Nada tiene, pues, de extraño que la mayoría de las personas hagan uso de ella. Nada deja tampoco que desear y puede muy bien reemplazar a la vida entera. Puede adoptar una forma burlona, chistosa, entretenida, a saber, la de los juicios infinitos. Este tipo de tautología es la paradójica y transcendente. Puede adoptar una forma seria, científica y edificante, en cuyo caso la fórmula es la siguiente: cuando dos magnitudes son iguales a una misma tercera magnitud, entonces son iguales entre sí. Es una inferencia cuantitativa. Este tipo de tautología es útil sobre todo en las cátedras y en los púlpitos, donde tanto hay que decir.

Lo desproporcionado de mi constitución radica en que mis patas delanteras son demasiado pequeñas. Tal que la liebre de Nueva Holanda[48], dispongo de unas patas delanteras extremadamente pequeñas, pero de unas patas traseras infinitamente largas. Por regla general estoy muy quieto en mi asiento; en cuanto me muevo, un desmedido salto causa consternación entre todos aquellos a los que me encuentro unido por medio de los delicados lazos del parentesco y de la amistad.

*O lo uno o lo otro*[49]
Un discurso extático

Cásate, te arrepentirás[50]; no te cases, también te arrepentirás; te cases o no te cases, en ambos casos te arrepentirás; o bien te casas o bien no te casas, en ambos casos te arrepientes. Ríete de las locuras del mundo, te arrepentirás; llora por ellas, también te arrepentirás; te rías de las locuras del mundo o llores por ellas, en ambos casos te arrepentirás; o bien te ríes de las locuras del mundo o bien lloras por ellas, en ambos casos te arrepientes. Confía en una joven, te arrepentirás; no confíes en ella, también te arrepentirás; confíes o no confíes en una joven, en ambos casos te arrepentirás; o bien confías en una joven o bien no confías en ella, en ambos casos acabas arrepintiéndote. Cuélgate, te arrepentirás; no te cuelgues, también te arrepentirás; te cuelgues o no te cuelgues, en ambos casos te arrepentirás; o bien te cuelgas o bien no te cuelgas, en ambos casos acabas arrepintiéndote.
48 Esto, señores míos, es la quintaesencia | de toda sabiduría. No es que yo únicamente en instantes contados lo contemple todo *æterno modo*, como dice Spinoza[51], sino que soy siempre *æterno modo*. Muchos creen también que lo son cuando, habiendo hecho lo uno o lo otro, unen o median dichos opuestos. Pero esto es un malentendido, ya que la verdadera eternidad no yace tras un tal o bien — o bien, sino delante de éste. Por ello, su eternidad no será más que una dolorosa sucesión temporal, pues deberán rumiar un arrepentimiento doble. Mi ciencia es fácil de captar, puesto que sólo dispongo de un axioma del que ni siquiera parto. Es preciso distinguir entre la subsiguiente dialéctica del o bien — o bien y lo eterno que aquí se insinúa. Por ello, cuando aquí digo que no parto de mi axioma, esto no se contrapone a «partir-de», pues lo que digo no es más que la expresión negativa de mi axioma, aquello mediante lo cual se concibe a sí mismo en contraposición a un «partir-de» o a un «no-partir-de». No parto de mi axioma, ya que si partiese de él me arrepentiría, y si no partiese de





él, también me arrepentiría. En caso de que a alguno de mis muy estimados oyentes le pareciese que hay algo de verdad en lo que digo, esto no haría sino probar que su cabeza no está hecha para la filosofía; si le pareciese que lo dicho conlleva movimiento, esto probaría lo mismo. Para aquellos oyentes que, en cambio, están en condiciones de seguirme a pesar de que no realizo el más mínimo movimiento, desarrollaré ahora la eterna verdad en virtud de la cual esta filosofía permanece en sí misma y no asume nada superior. Si yo partiese de mi axioma, ya nunca podría detenerme, pues, si no me detuviese, me arrepentiría, y, si me detuviese, también me arrepentiría, etc. Ahora, en cambio, como nunca parto, siempre puedo detenerme, pues mi eterna partida[52] es mi eterna detención. La experiencia ha mostrado que comenzar no es en modo alguno tan difícil para la filosofía. Ni mucho menos; y es que comienza con nada[53] y, así, puede siempre comenzar. En cambio, aquello que resulta difícil a la filosofía y a los filósofos es detenerse. Incluso esta dificultad he evitado; pues, si alguien pensase que cuando ahora me detengo, realmente me detengo, mostraría que no tiene un concepto de lo especulativo. Lo cierto es que no me detengo ahora, sino que me detuve cuando comencé. Mi filosofía goza, por tanto, de la admirable cualidad de ser breve y de ser irrefutable; pues si alguien me contradijese, osaría sin duda sentirme en el derecho de declararlo | insensato. El filósofo es siempre 49
*æterno modo* y no goza, como el bienaventurado Sintenis, sólo de unas pocas horas vividas para la eternidad[54].

¿Por qué no nací en Nyboder[55]? ¿Por qué no fallecí siendo aún un niño? De ser así, mi padre me habría metido en un pequeño ataúd y, tomándome bajo el brazo, una mañana de domingo habría cargado conmigo hasta la sepultura[56] y hasta lanzado tierra y pronunciado a media voz un par de palabras comprensibles sólo para él[57]. Sólo a la venturosa Antigüedad podía ocurrírsele dejar que los niños pequeños llorasen en el Elíseo por haber fallecido tan pronto[58].

Nunca he sido alegre; con todo, siempre ha dado la impresión de que la alegría me acompañaba, de que los ligeros geniecillos de la alegría danzaban a mi alrededor, invisibles para los demás aunque no para mí, cuya mirada resplandecía de júbilo. Cuando feliz y alegre como un dios paso ante las gentes y éstas envidian mi felicidad, me río; pues yo desprecio a la gente y me desquito. Nunca he deseado hacer mal a nadie, pero siempre he dado la impresión de que cualquier persona que se me acercase iba a ser ultrajada y agraviada. Cuando oigo a otros alabar su fidelidad, su honradez, me río; pues yo des-

precio a la gente y me desquito. Nunca se ha endurecido mi corazón en contra de nadie, pero siempre, precisamente cuando me he sentido más conmovido, he dado la impresión de que mi corazón estaba cerrado y de que era ajeno a todo sentimiento. Cuando oigo a otros elogiar su buen corazón y veo que se les ama por sus profundos y fecundos sentimientos, me río; pues yo desprecio a la gente y me desquito. Cuando me veo a mí mismo maldecido, execrado, odiado por mi frialdad y por mi insensibilidad, me río; pues mi cólera se satisface. Y es que, si precisamente la buena gente lograra que yo juzgase mal de verdad, que hiciese mal de verdad, sí, entonces yo habría perdido.

Ésta es mi desdicha: a mi lado camina siempre un ángel exterminador y, si bien no es la puerta de los elegidos la que salpico con
50 sangre, indicándole así que | pase de largo[59], nada, él entra justamente por esa puerta; pues sólo cuando el amor lo es del recuerdo, es feliz.

El vino ya no deleita mi corazón; un poco de vino me entristece; mucho me apesadumbra. Mi alma languidece y se debilita; en vano hinco las espuelas del placer en sus costados: no puede más, ya no se pone en pie de un majestuoso salto. He perdido por completo mi ilusión. En vano procuro entregarme a la infinitud de la alegría; ésta ya no puede enderezarme, mejor dicho, yo no puedo enderezarme a mí mismo. Antaño, bastaba con una seña suya para que yo me alzase ágil, sano, gallardo. Cuando cabalgaba despacio por el bosque, era como si volase; ahora, cuando el caballo espumajea hasta casi abatirse, a mí se me antoja que no me muevo del sitio. Estoy solo, siempre lo he estado; abandonado no por las personas —esto no me dolería— sino por los felices geniecillos de la alegría que me rodeaban en numerosas bandas, que aquí y allá se topaban con conocidos, aquí y allá me pintaban la ocasión. Así como un hombre ebrio se rodea del petulante pulular de la juventud, así también se agrupaban a mi alrededor los elfos de la alegría[60] y a ellos iba dedicada mi sonrisa. Mi alma ha perdido la posibilidad. De tener que pedir algo para mí, no pediría ni riquezas ni poder, sino la pasión de la posibilidad, el ojo que aquí y allá, eternamente joven, eternamente ardiente ve la posibilidad. El goce decepciona, la posibilidad no. ¡Y qué otro vino es tan espumoso, tan oloroso, tan embriagador!

Allí donde no llegan los rayos del sol, llegan, en cambio, las notas. Mi habitación es sombría y lóbrega, un alto muro mantiene la luz





del día casi alejada. Debe de ser en el patio vecino, probablemente un músico ambulante. ¿De qué instrumento se trata? ¿De una zampoña?... ¿Qué estoy oyendo? — El *minuetto* de *Don Juan*[61]. Bien, pues ¡vamos! llevadme una vez más con vosotras, fecundas e intensas notas, al corro de las jovencitas, al placer de la danza. — El boticario[62] repica en su mortero, la joven refriega su puchero, el mozo de caballos almohaza su alazán y sacude la almohaza sobre los adoquines; sólo para mí suenan estas notas, sólo a mí me hacen señas. ¡Oh! ¡Gracias, quienquiera que seas, gracias! Mi alma es tan fecunda, tan saludable y está tan ebria de alegría.

| El salmón es de por sí un manjar muy delicado, pero cuando se 51
come en exceso es perjudicial para la salud, ya que es un alimento de difícil digestión. Por ello, cuando en una ocasión se pescó en Hamburgo una gran cantidad de salmón, la policía dio la orden de que cada patrón sólo diese salmón a su servidumbre una vez por semana[63]. Sería de desear que se publicara un bando de policía similar concerniente al sentimentalismo.

Mi pena es, sí, mi castillo[64], que cual nido de águilas tiene su sede allí en lo alto, en la cima de las montañas, entre las nubes; nadie puede expugnarlo. Desde él desciendo volando a la realidad y capturo mi presa, mas no permanezco allí, sino que traigo a mi presa a casa y esta presa es una imagen que entretejo en los tapices de mi castillo. Ahí vivo como un difunto. Todo aquello que ha sido experimentado lo sumerjo en el bautismo del olvido para la eternidad del recuerdo. Todo lo finito y casual es olvidado y exterminado. Ahí estoy como un viejo canoso[65], pensativo, y voy comentando las imágenes a media voz, casi susurrando, y a mi lado hay un niño que escucha con atención, aun cuando lo recuerda todo, incluso antes de que yo lo cuente.

El sol resplandece con tanta belleza y vivacidad en mi habitación... la ventana está abierta en la contigua; en la calle todo está tranquilo, es una tarde de domingo: oigo con nitidez una alondra que trina en el alféizar de una ventana en uno de los patios vecinos, en el alféizar de la ventana de la casa donde vive la bonita muchacha; desde una calle allí a lo lejos oigo a un vendedor pregonando gambas; el aire es tan cálido y, aun así, toda la ciudad se diría desierta. — Entonces me vienen a la memoria mi juventud y mi primer amor — entonces anhelaba, ahora anhelo tan sólo mi primer anhelo. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido del sueño.

Algo fantástico me ha sucedido. Fui arrobado en el séptimo cielo. Allí se encontraban reunidos todos los dioses. Por su excepcional misericordia me fue concedida la gracia de formular un deseo. «¿De-
52 seas —preguntó Mercurio—, deseas | tener juventud, o belleza, o poder, o una larga vida, o la más bonita muchacha, o cualquiera de los lujos que guardamos en la buhonería? Pues escoge, pero que sea una sola cosa.» Permanecí indeciso un instante, pero me dirigí en seguida a los dioses de este modo: Muy estimados contemporáneos, sólo escojo una cosa, tener siempre la risa de mi parte. No hubo ni un dios que respondiese una palabra; en cambio, todos ellos se echaron a reír. De ello deduje que mi súplica había sido atendida y encontré que los dioses habían mostrado buen gusto al manifestarse, pues habría sido impropio responder con seriedad: «Séate concedido».

## NOTAS

1. Véase *supra*, Prólogo, n. 6.
2. Véase *supra*, Prólogo, n. 7.
3. Cita del poeta francés P. Pellisson (1624-1693), *Oeuvres diverses*, vol. 1 (1735), donde el poema aparece con el título de «Epigrama», 1, 212. Es probable que Kierkegaard lo haya tomado de G. E. Lessing, que lo cita en «Zerstreute Anmerkungen über das Epigrama» [Anotaciones dispersas acerca del epigrama], en *Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften* [Escritos completos de G. E. Lessing], vols. 1-32, Berlin, 1825-1828, ctl. 1747-1762; vol. 17, p. 82.
4. Instrumento de tortura utilizado en Agrigento durante la tiranía de Falaris, en el siglo v a.C., consistente en un recipiente de cobre en forma de toro donde las víctimas eran expuestas al calor del fuego. Las narices del toro estaban construidas de tal modo que transformaban los gritos del torturado en sonidos musicales. Kierkegaard habría hallado esta referencia en Luciano, cf. *Luciani Samosatensis opera*, vols. 1-4, Leipzig, 1829, ctl. 1131-1134; vol. 2, pp. 256 s.
5. Area rural situada en aquel entonces a la salida de una de las puertas de Copenhague, la puerta de Amager, hoy parte del distrito urbano.
6. La anécdota aparece en el prólogo a la edición alemana de los *Escritos satíricos y graves* de Jonathan Swift que Kierkegaard poseía: *Satyrische und ernsthafte Schriften*, vols. 1-8, Zürich, 1756-1766, ctl. 1899-1906; vol. 1, pp. xxxvii s.
7. Muchas de las observaciones de Kierkegaard acerca de lo cómico provienen especialmente del tratado de J. G. Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoría general de las Bellas Artes], vols. 1-5, 2.ª ed., Leipzig, 1792-1794, ctl. 1365-1369 (cf. en este caso vol. 3, pp. 132-142), así como de la citada obra de C. F. Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur* [Historia de la literatura cómica], vols. 1-4, Liegnitz & Leipzig, 1784-1787, ctl. 1396-1399.
8. El refrán «Mi casa es mi castillo» se remonta al jurista inglés sir Edward Coke, *Third Institute of the Laws of England* [Tercera institución de las leyes de Inglaterra], vols. 1-4, London, 1552-1636.
9. Referencia a los personajes de la pieza teatral de A. Oehlenschläger *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladino o la lámpara maravillosa], en *Poetiske Skrifter*





[Escritos poéticos], vols. 1-2, Copenhague, 1805, ctl. 1597-1598, vol. 2, pp. 75-436. La obra se estrenó en 1839 y fue representada 22 veces en el Teatro Real de Copenhague durante los tres años siguientes.
10. Signo gráfico hebreo consistente en dos puntos situados verticalmente debajo de una consonante para indicar que la misma ha de pronunciarse sin vocal o acompañada de una *e* débil.
11. Signo gráfico hebreo consistente en un punto colocado en las consonantes *b*, *g*, *d*, *k*, *p* y *t* cuando éstas, sin sonido vocal, tienen pronunciación fuerte.
12. Cf. Mt 6,2; 5; 16.
13. Cf. Ex 20,17.
14. Véase *infra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 53.
15. La ciudad alemana de Nuremberg era célebre por la fabricación en serie de juguetes y objetos destinados a la ornamentación hogareña.
16. Cf. el relato acerca de la curación del sordomudo en Mc 7,32-35.
17. Cf. 1 Re 19,11-12.
18. El término aparece varias veces en la versión griega del Antiguo Testamento (cf. *Septuaginta*, ed. de L. van Ess, Leipzig, 1824, ctl. 12) y una vez en forma de participio (Sal 72,14) con el sentido de «azotado» o «golpeado». Kierkegaard lo toma en su acepción originaria: golpeado con un fuste, lo que da lugar a la imagen del trompo accionado con un látigo.
19. Puente levadizo entre la parte central de la ciudad de Copenhague y Christianhavn.
20. Probable referencia al diálogo *Caronte* de Luciano, donde aquél pondera la ingeniosa anécdota de Mercurio acerca de un hombre que, invitado por otro a cenar al día siguiente, muere aplastado por una teja en el mismo momento de prometerle que vendría. Cf. *Lucians Schriften* [Escritos de Luciano], vols. 1-4, Zürich, 1769-1773, ctl. 1135-1138, vol. 2, pp. 291 s.
21. Probable referencia a la leyenda de Heimdal, que según las *Eddas* de Snorri Sturluson podía oír crecer la hierba y la lana de las ovejas.
22. La expresión «ein fahrender Scolast» es utilizada por Goethe en el *Fausto*, 1, 1, 968; *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 12, p. 69. En sus diarios menciona irónicamente Kierkegaard la importancia que el libro de J. Thomasius *Disputatio de vagantibus sholasticis* podría tener para sus estudios (*Papirer* I C 127).
23. Cf. Gén 25,29-34.
24. En la Edad Media se suponía que el poeta Virgilio había poseído poderes mágicos. Kierkegaard menciona en sus anotaciones personales (*Papirer* I C 83 y el boceto del fragmento aquí comentado) el relato «Virgilio el mago», contenido en *Erzählungen und Mährchen* [Relatos y cuentos], ed. de F. H. v. d. Hagen, vols. 1-2, Prenzlau, 1825-1826, vol. 1, pp. 147-152 y 156-209.
25. Alusión a la práctica ilegal consistente en limar o recortar los bordes de las monedas reduciendo así su valor.
26. Cf. Ex 14,21-31.
27. La leyenda es mencionada por P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Nuevo diccionario de mitología], 2.ª ed., vols. 1-2, Leipzig & Sorau, 1821, ctl. 1944-1945, vol. 1, p. 238.
28. Cf. Sal 90,4.
29. El hecho ocurrió realmente en San Petersburgo el 14 febrero de 1836, y fue comentado en el periódico danés *El día* el 1 de marzo de ese año.
30. La expresión «el cotón de nuestra vida» aparece en el poema del danés Jens Baggesen (1764-1826) «Dansk Tranqvebar-Vise med mesopotamisk Omqvæd» [Copla danesa de Tranquebar con estribillo mesopotámico], en *Jens Baggesens danske*

*Værker*, ed. de los hijos del autor y C. J. Boye, vols. 1-12, Copenhague, 1827-1832, ctl. 1509-1520, vol. 2, p. 401.

31. En el boceto correspondiente a este fragmento remite Kierkegaard a la versión de J. Kehrein, *Amor und Psyche, freie metrische Bearbeitung nach dem Lateinischen des Apuleius* [Amor y Psique. Adaptación en verso libre según el texto latino de Apuleyo], Giessen, 1834, ctl. 1216, p. 40.

32. Entre los textos preparatorios para los «Diapsálmata» escribe Kierkegaard: «Hay una estampa que representa a una mujer en el serrallo. Se nota que no es de noche sino de día. Tiene la cabeza apoyada en un almohadón sobre el que extiende su brazo, sin que ni siquiera sus ociosas manos se entretengan con alguna cosa, y es seguro que no advierte el paso del tiempo». La estampa en cuestión es probablemente la que aparece en la edición de *Las mil y una noches* en traducción de G. Weil, *Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen*, vols. 1-4, Stuttgart, 1838-1841, ctl. 1414-1417; vol. 1, p. 123.

33. En el diario correspondiente a su primera estancia en Berlín (de octubre de 1841 a marzo de 1842) menciona Kierkegaard la emoción que le causó, al asistir a las clases de Schelling, el hecho de que éste utilizara el término «realidad» en la segunda de sus lecciones.

34. Referencia no identificada. Según el borrador de este pasaje, se trataría de Berlín y no de Leipzig.

35. Gruta en la que, según la leyenda, se encontraba el oráculo del héroe Trofonio. Cf. P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch*, cit., vol. 2, pp. 605 s.

36. La leyenda es recogida por C. F. Flögel en *Geschichte der komischen Litteratur*, cit., vol. 1, pp. 35 s.

37. El código instituido por el rey Cristián V estipulaba que todo individuo debía comulgar al menos una vez al año.

38. Leyenda nórdica contenida ya en la primera *Edda*. Kierkegaard la toma de J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, Fabler og Helte, indtil Frode 7 Tider* [Supersticiones, dioses, fábulas y héroes de los pueblos del Norte hasta los tiempos de Frode VII], Copenhague, 1800, ctl. 1947, p. 101; así como de N. F. S. Grundtvig, *Nordens Mythologi eller Sindbilled-Sprog* [Mitos o alegorías nórdicas], 2.ª ed., Copenhague 1832, ctl. 1949, pp. 518 s.

39. J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe*, cit., p. 101.

40. Cf. 1 Tim 2,4. Probable alusión crítica a la idea de J. G. Fichte según la cual el conocimiento de la verdad conduciría al hombre a una vida espiritual en Dios. Cf. *Die Anweisung zum seligen Leben oder auch die Religionslehre* [Instrucción para la vida bienaventurada o Doctrina de la religión], *Sämtliche Werke*, vols. 1-11, Berlin & Bonn, 1834-1846, ctl. 489-499, vol. 5, pp. 410-412.

41. Nombre popular utilizado en diversos refranes como alusión a personajes femeninos, a veces en forma despectiva.

42. Cita de la trilogía *Aquiles* de Esquilo, según la traducción alemana de J. G. Droysen, *Des Aischylos Werke*, Berlin, 1842, ctl. 1046, p. 498.

43. Cf. por ejemplo T. Heinsius, *Volkthümliches Wörterbuch der deutschen Sprache* [Diccionario popular de la lengua alemana], vols. 1-4, Hannover, 1818-1822, ctl. U 64.

44. Mamífero de Europa central que escarba la tierra en busca de trufas.

45. Cf. Gén 2,17.

46. Cf. 1 Cor 13,2.

47. Kierkegaard anota en su propio ejemplar de *O lo uno o lo otro*: «Por lo demás, Estilpo de Megara ya proponía este principio». Cf. W. G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], vols. 1-11, Leipzig, 1798-1819, ctl. 815-826; vol. 2, pp. 160 s.





48. Alusión a un marsupial oriundo de Australia (antiguamente «Nueva Holanda») también conocido como «liebre canguro».

49. En un borrador correspondiente a esta serie de fragmentos escribe Kierkegaard: «O..., o... es un talismán con el que uno puede aniquilar el mundo entero», y más adelante: «La frase 'o..., o...' es un pequeño puñal de doble filo que llevo conmigo y con el que puedo asesinar la realidad entera. Lo que digo es 'o..., o...'. O es esto o es aquello; si en la vida hay algo que no es esto o aquello, entonces no es en absoluto» (*Papirer* III B 179,62). Cf. asimismo J. Baggesen, *Labyrinthen, eller en Reise igiennem Danmark, Tydskland, Frankrig og Schweitz* [El laberinto, o viaje a través de Dinamarca, Alemania, Francia y Suiza], en *Jens Baggesens danske Værker*, cit., vol. 8, pp. 262 s., donde el personaje principal afirma: «Nada me resulta más incomprensible que el hecho de que diferentes filósofos, que en casi todas las demás cosas se contradicen el uno al otro, concuerden en afirmar que nada asusta a la naturaleza ni subleva a la razón tanto como la *inexistencia*. A decir verdad me parece que en esa aserción se insinúa una cierta jactancia, pues es inverosímil que tantos hombres eruditos e ingeniosos se equivoquen respecto de lo que realmente concierne a este *o..., o...* y que, como suele decirse, estén las nubes. El miedo y el horror a la inexistencia tiene, a mi juicio, mucho de parecido al asco y al temor que algunas de nuestras distinguidas señoras sienten por las moscas, las rosas, el azafrán, los hombres y cualquier otra cosa; temor que, por lo general, sólo se manifiesta en sociedad y desaparece cuando se quedan a solas con el objeto en relación de intimidad y confidencia. Queda muy bien desmayarse —en particular cuando uno puede prever de qué manera va a caer— y se considera que estremecerse por *nada* es algo especial, profundo y metafísico. Yo, que no soy ni especial, ni profundo, ni sobrenatural, y que tampoco apuesto a parecerlo, admito francamente que *no* me asusta *nada*».

50. Cf. J. Baggesen, «Ja og Nei eller den hurtige Frier» [Sí y No, o El pretendiente apresurado], en *Jens Baggesens danske Værker*, cit., vol. 1, p. 304: «Más honesto es otro filósofo, / cuya opinión en el asunto reza: / da lo mismo que te cases o que no, / en ambos casos te arrepentirás». Kierkegaard anota en su ejemplar de *O lo uno o lo otro* que la frase es atribuida a Sócrates por Diógenes Laercio; cf. *Diogenis Laertii de vitis philosophorum*, vols. 1-2, Leipzig, 1833, ctl. 1109, vol. 1, p. 76; *Diogen Laërtses filosofiske Historie*, trad. de B. Riisbrigh, ed. de B. Thorlacius, vols. 1-2, Copenhague, 1812, ctl. 1110-1111, vol. 1, p. 71.

51. Probable referencia a la expresión *sub specie aeternitatis*, cf. B. de Spinoza, *Ethica* V, prop. 29. *Benedicti de Spinoza opera philosophica omnia*, ed. de A. Gfroerer, Stuttgart, 1830, ctl. 788, p. 424. Véase también B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. y trad. de A. Domínguez, Trotta, Madrid, ²2005, p. 260.

52. Kierkegaard combina probablemente los significados del término *Udgang* («partida»), que en el contexto teológico indica el eterno desprendimiento o procesión del Espíritu Santo a partir del Padre y del Hijo.

53. Alusión a la *Lógica* hegeliana, en cuyo contexto el «Ser» abstracto y sin determinaciones es al mismo tiempo ente y «Nada» y, por tanto, «Devenir». Cf. G. W. F. Hegel, *Werke, Jub.*, vol. 4., pp. 87-89. En su recensión del «Sistema lógico» de Hegel, el filósofo danés Johan Ludvig Heiberg observa que el comienzo de dicho sistema se caracteriza justamente por la falta de contenido y la abstracción de sus categorías. Cf. *Perseus, Journal for den speculative Idee*, ed. de J. L. Heiberg, n.º 2, Copenhague, 1838, ctl. 569, p. 44.

54. Alusión al título del libro de C. F. Sintenis, *Stunden für die Ewigkeit gelebt* [Horas vividas para la eternidad], Berlin, 1791-1792. La traducción danesa fue publicada en Copenhague en 1795.

55. Conjunto de viviendas erigidas bajo el reinado de Cristian IV para los miembros del ejército, no lejos de la ciudadela de Copenhague.

56. El cementerio más próximo a los Nyboder era el de Holmen, creado en 1766 para el entierro de los pobres. Hasta mediados del siglo XIX no se permitió el emplazamiento de lápidas y cruces de madera en este cementerio, con la sola excepción de las tumbas de los caídos en la batalla de Rheden, en 1801.

57. Alusión al tipo de sepultura que recibían los niños no bautizados

58. Cf. Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 462 s. Cf. *Virgils Æneide*, trad. danesa de J. H. Schønheyder, vols. 1-2, Copenhague, 1812; vol. 1, p. 274.

59. Cf. el relato bíblico correspondiente a la décima plaga, Ex 12,23.

60. La distinción entre «elfos de la luz» y «elfos de la sombra», criaturas mitológicas respectivamente benignas y dañinas, se remonta a las *Eddas* de Snorri Sturluson. Cf. N. F. S. Grundtvig, *Nordens Mytologi eller Sindebilled-Sprog*, cit., pp. 262-269.

61. Se trata del *Don Giovanni* de Mozart, acto I, escena 19, p. 21, en la edición utilizada por Kierkegaard (véase *infra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 2).

62. La casa en la que Kierkegaard vivió durante su niñez, y que volvió a ocupar dos veces entre los años 1838-1841 y 1844-1848 (número 2 de la Plaza Nueva), se hallaba al lado de la Farmacia de la Plaza Vieja. En su «Apostilla a *O lo uno o lo otro*» (*Soren Kierkegaards Papirer*, IV B 59, pp. 223-225) alude también Kierkegaard al patio de ese establecimiento.

63. Referencia no identificada.

64. Véase *supra*, n. 8.

65. En el borrador de este fragmento, el sujeto del texto se compara a sí mismo con Osián, legendario bardo celta que sólo se conoce a partir de los poemas publicados por James Macpherson entre 1762 y 1763. Estas obras, consideradas apócrifas, fueron de gran importancia para los poetas naturalistas románticos. Los *Poemas Osiánicos* fueron traducidos al danés por St. St. Blicher (1772-1848), *Ossians Digte*, vols. 1-2, Copenhague, 1807-1809, ctl. 1873.



# | LOS ESTADIOS ERÓTICOS INMEDIATOS, O EL EROTISMO MUSICAL 53

## | PREÁMBULO INTRANSCENDENTE 55

Desde el primer instante de ofuscación en que mi alma, humillada y llena de asombro, se prosternó ante la música de Mozart, muchas veces ha sido para mí una actividad grata y reconfortante la de pensar en aquella jovial concepción griega que denomina al mundo κόσμος, puesto que se muestra como un todo bien ordenado, como una grácil y diáfana alhaja del espíritu que obra en él y lo entrelaza; pensar que esa jovial concepción puede repetirse en un orden de cosas superior, en el mundo de los ideales, y que también en él hay una providencial sabiduría que es digna de admiración, puesto que, ante todo, reúne a los que se pertenecen de manera mutua: Axel y Valborg[1], Homero y la guerra de Troya, Rafael y el catolicismo, Mozart y el *Don Juan*[2]. Hay una miserable incredulidad que cree disponer de un sinnúmero de alicientes. Supone que ese vínculo es incidental, y no ve en él otra cosa que la afortunada conjunción de diferentes potencias en el juego de la vida. Supone que es incidental que los enamorados se encuentren, que es incidental que se amen, que habría cientos de otras muchachas junto a las cuales un hombre podría haber alcanzado la misma dicha y a las que podría haber amado del mismo modo. Supone que muchos otros poetas habrían podido ser tan inmortales como Homero, si éste no hubiese acaparado ese glorioso tema, que muchos compositores habrían podido ser tan inmortales como Mozart si se les hubiese dado la oportunidad. Claro que esa convicción comporta un gran consuelo y alivio para todos esos mediocres que, a través de ella, son capaces de creer y de hacer creer a sus iguales que, si no llegaron a ser tan ilustres como los ilustres, fue por una equivocación del destino o por un error universal. El optimismo que de esa manera se aporta es muy fácil. En cambio, para el alma valerosa, para el *optimate*[3], para aquel que preferiría perderse a sí mismo en la contemplación de lo grande más bien que salvarse a sí mismo de un modo tan miserable, | eso, desde luego, es 56

algo abominable, y para su alma sería un regocijo, sería una sagrada satisfacción ver unidos a aquellos que se pertenecen. Eso es lo venturoso, en un sentido que no es el de lo incidental y que presupone, por tanto, dos factores, mientras que lo incidental consiste en las interjecciones inarticuladas del destino. Es lo que hay de venturoso en la historia, la divina conjunción de las fuerzas históricas, la hora nupcial de la historia. En lo incidental hay un solo factor; es un hecho incidental que Homero haya hallado en la historia de la guerra de Troya la más excelsa materia épica que cabría pensar. Lo venturoso tiene dos factores; es un hecho venturoso que la más excelsa materia épica le haya sido acordada a Homero, pues aquí el acento recae tanto sobre Homero como sobre la materia. En eso consiste la profunda armonía que resuena en todas las producciones que llamamos clásicas. Lo mismo sucede con Mozart; es un hecho venturoso que aquello que, en sentido profundo, es acaso el único tema de la música, le haya sido dado... a Mozart.

Con su *Don Juan*, Mozart ingresa en el reducido e inmortal círculo de aquellos cuyos nombres y obras el tiempo no olvidará, puesto que los recuerda la eternidad. Y aunque da igual que quien ya ha entrado en ese círculo ocupe una posición superior o inferior, pues en cierto sentido la superioridad es la misma, aunque pelearse por ocupar allí un mejor puesto sería tan pueril como pelearse por un sitio mejor en la iglesia en el momento de la confirmación, en esto yo sigo siendo demasiado niño, o más bien, soy como una muchacha enamorada de Mozart, y quiero que su puesto sea el más alto, cueste lo que cueste. Y me dirigiré al sacristán, al cura, al prelado, al obispo y a todo el consistorio pidiéndoles y reclamándoles que atiendan a mi rezo; otro tanto les gritaré a los feligreses, y si no quieren oír mi rezo, si no quieren satisfacer mi deseo infantil, me apartaré de la comunidad, abandonaré su manera de pensar y fundaré una secta que no sólo pondrá a Mozart en lo más alto, sino que no tendrá a nadie más que a Mozart, y a Mozart le rogaré que me perdone si su música, en lugar de darme inspiración para llevar a cabo empresas grandiosas, me ha convertido en un tonto que perdió por su causa la poca razón de la que disponía, y si ahora, con apacible tristeza, me paso el tiempo tarareando lo que no comprendo, rondando día y noche como un fantasma aquello a lo que no puedo acceder. ¡Oh, Mozart inmortal, a ti te debo todo, a ti te debo el hecho de haber perdido la razón, te
57 debo la ofuscación de mi alma, haberme estremecido en | lo más íntimo de mi ser, a ti te debo el hecho de no haberme pasado la vida entera sin que nada pudiese conmoverme, a ti te doy las gracias por no tener que morir sin haber amado, aun cuando mi amor sea des-





graciado! ¿Qué tiene, pues, de extraño que yo ponga más celo en su glorificación que en la de los momentos más felices de mi propia vida, más celo en inmortalizarlo del que pongo en mi propia existencia? Pues si lo hiciesen desaparecer, si borraran su nombre, se derrumbaría el único pilar que hasta hoy ha impedido que todo se me hunda en un caos ilimitado, en una nada insondable.

Es cierto que no tengo por qué temer que en alguna época se le niegue un puesto en esa corte de dioses, pero puedo anticipar que se considerará una niñería de mi parte solicitar para él el primer puesto. Y pese a que no es mi intención avergonzarme de esa niñería, pese a que ésta seguirá teniendo para mí una importancia y un valor mayores a los de cualquier tratamiento exhaustivo, pues ella misma es exhaustiva, intentaré demostrar que sus derechos son legítimos.

Lo que hay de afortunado en una producción clásica, lo que le hace ser clásica e inmortal, es la absoluta conjunción de dos fuerzas. Esa conjunción es tan absoluta, que la reflexión de épocas posteriores no podrá separar ni siquiera en el pensamiento lo que está tan íntimamente unido sin correr el riesgo de provocar o favorecer un malentendido. Así, cuando se dice que Homero tuvo la fortuna de hallar la materia épica más excelsa, puede que esto le haga olvidar a uno que esa materia épica nos llega siempre a través de la concepción de Homero, y que eso que se presenta como la materia épica más perfecta sólo está listo para nosotros en virtud de la transustanciación que es propiedad de Homero. Si se hace resaltar, en cambio, la actividad poética de Homero al penetrar esa materia, se corre el riesgo de olvidar que el poeta jamás habría llegado a ser lo que es si el pensamiento que le permitió penetrarla no fuera el pensamiento propio de la materia, si la forma no fuese la forma propia de la materia. El poeta desea su materia; pero es muy cierto aquel dicho según el cual desear no es ningún arte, y hay un sinnúmero de impotentes anhelos poéticos que confirman esa enorme verdad. Anhelar de la manera correcta, en cambio, es un gran arte, o, mejor aún, es un don. Es lo que hay de inexplicable y misterioso en el genio, lo mismo que una vara mágica a la que nunca se le ocurriría | anhelar algo distinto 58
de lo que obtendrá. El anhelo tiene allí un significado mucho más profundo del que suele tener, algo que la razón abstracta hallará tal vez ridículo, pues ésta piensa más bien el anhelo en relación con lo que no hay, no en relación con lo que hay.

Hubo una escuela estética[4] que, al destacar de manera unilateral la importancia de la forma, no sin razón dio lugar al malentendido contrario al suyo. A veces me ha llamado la atención que dichos estetas hayan adherido sin más a la filosofía hegeliana, pues tanto el co-

nocimiento de Hegel en general como de su estética en particular demuestra que éste, en sentido estético, destaca sobre todo y de manera preponderante la importancia de la materia[5]. Claro que los dos aspectos se corresponden esencialmente, y bastaría una sola observación para mostrar que es así, pues, si no, ese fenómeno resultaría inexplicable. En términos generales, hay una sola obra o una sola serie de obras que caracteriza a un individuo singular como poeta clásico, artista clásico, etc. La misma individualidad puede haber producido muchas cosas diferentes que, sin embargo, no guardan relación alguna con ese hecho. Así, Homero escribió también una *Batracomiomaquia*[6], pero no fue por ella por la que pasó a ser un clásico y se inmortalizó. Sería una tontería afirmar que ello se debe a que el tema es insignificante, pues lo clásico consiste en el equilibrio. Si lo que hace que una producción clásica sea una producción clásica fuese pura y exclusivamente la individualidad que la produce, entonces todas sus producciones serían clásicas, en un sentido semejante, aunque superior, al de una abeja que siempre produce celdillas de un cierto tipo. Responder que fue porque tuvo mayor éxito en un caso que en el otro sería en realidad no responder nada. Por un lado, ésta no sería más que una elegante tautología a la que la vida concede muy a menudo el honor de que se la tome como una respuesta; por el otro lado, tomada como respuesta, responde en el marco de una relatividad diferente de aquella en la que se hizo la pregunta. Es decir que no aclara nada respecto de la relación entre la materia y la forma, y sólo cabría tomarla en consideración si la pregunta se refiriera a la actividad formativa por sí sola.

Con Mozart sucede lo mismo, una sola de sus obras hizo de él un compositor clásico y absolutamente inmortal. Dicha obra es el *Don Juan*. Las otras cosas que produjo pueden causar alegría y gozo, despertar nuestra admiración, enriquecer el alma, saciar los oídos, albo-
59 rozar el corazón, pero | en nada contribuiría a su inmortalidad que
uno las pusiese todas juntas y las considerara igualmente grandiosas. El *Don Juan* es su carta de presentación. Con el *Don Juan* entra en aquella eternidad que no se encuentra fuera del tiempo sino en medio de éste, aquella que ningún velo oculta a la vista de los hombres, aquella en la que los inmortales no son acogidos de una vez y para siempre, sino que siguen siendo acogidos cuando una generación pasa y vuelve su mirada hacia ellos, feliz al contemplarlos, y una generación que se extingue es seguida por otra que vuelve a transitarlos y que los transfigura en su contemplación; con su *Don Juan*, ingresa en la fila de aquellos inmortales, de aquellos visibles transfigurados que ninguna nube arrebata a la mirada de los hombres[7]; con el *Don Juan*





se ubica como el más alto entre ellos. Esto último, como quedó dicho, es lo que me gustaría demostrar.

Ya dijimos antes que todas las producciones clásicas están a la misma altura, pues la altura de todas es infinita. Así pues, si de todos modos uno intenta poner cierto orden en esa procesión, va de suyo que éste no puede estar fundado en algo esencial, pues eso implicaría que hay una diferencia esencial, lo cual implicaría a su vez que la palabra «clásico» se aplicaría a ellos de manera inadecuada. Si uno fundara una clasificación en la diversa índole de la materia, por tanto, en seguida se vería envuelto en un malentendido que, en su difusa vastedad, acabaría por suprimir el concepto de lo clásico. Como uno de los factores, en efecto, la materia es un momento esencial, pero no algo absoluto, pues es sólo uno de los momentos. Así, cabría observar que hay producciones clásicas en las que, en algún sentido, no hay materia alguna, mientras que en otras, en cambio, la materia desempeña un papel importantísimo. El primero es el caso de las obras que admiramos como clásicas en la arquitectura, la escultura, la música, la pintura, en especial en las tres primeras, pues, si se habla también de la materia en relación a la pintura, su sentido consiste casi solamente en ser una ocasión. El segundo caso es el de la poesía, tomado este término en su significación más amplia, según la cual designa todas las producciones artísticas basadas en el lenguaje y en la conciencia histórica. Esta apreciación es en sí misma totalmente correcta, pero uno está perdido si quiere fundar en ella una clasificación, haciendo de la falta de materia o de la presencia de la misma una ventaja o un inconveniente para el sujeto creador. Sucede que,
en rigor, | uno termina acentuando lo contrario de lo que realmente 60
quería acentuar, cosa que siempre sucede cuando uno procede de modo abstracto según determinaciones dialécticas, donde no sólo se trata de querer decir una cosa y decir otra, sino de decir algo distinto; no de decir lo que uno cree que dice, sino lo contrario. Lo mismo pasa cuando se hace valer la materia como principio de distinción. Tan pronto como se habla de ella, se habla de algo totalmente distinto, a saber, acerca de la actividad formativa[8]. El mismo destino corre uno cuando, en cambio, quiere partir de la actividad formativa y destacarla por sí sola. Si se quiere hacer resaltar la diferencia y, de ese modo, destacar que en algunos casos la actividad formativa es creadora en la medida en que crea la materia, mientras que en otros casos, en cambio, recibe la materia, también aquí, aunque uno crea estar hablando de la actividad formativa, habla en realidad acerca de la materia y funda en realidad la clasificación en una distinción relativa a la materia. Todo lo dicho sobre la materia vale también para la

actividad formativa tomada como punto de partida para una tal clasificación. Para fundar una jerarquía, por tanto, no puede recurrirse nunca a un solo aspecto, pues éste sigue siendo demasiado esencial como para que su accidentalidad sea suficiente, demasiado accidental como para fundar un ordenamiento esencial. Pero esa absoluta compenetración que, si uno quiere hablar con precisión, tanto permite afirmar que la materia penetra la forma como que la forma penetra la materia, esa compenetración, ese tal para cual en la inmortal amistad de lo clásico, puede arrojar otra luz sobre lo clásico y limitarlo de manera que no resulte demasiado difuso. Los mismos estetas que acentuaron de modo unilateral la actividad poética han ampliado ese concepto hasta el punto de llenar y atiborrar aquel panteón con tantas chucherías y bagatelas clásicas, que la natural idea de un sobrio salón dotado de unas pocas efigies destacadas desapareció totalmente, y el panteón terminó siendo más bien una boardilla. Según esa estética, cualquier adornillo artísticamente consumado es una obra clásica que tiene garantizada la inmortalidad absoluta; hasta las cosas más insignificantes tenían cabida en esa barahúnda, y, por grande que fuese la aversión hacia las paradojas, no se le temía a la paradoja de que lo menor fuese arte. El error está en que se destacaba la actividad formativa de un modo unilateral. De ahí que esa estética sólo haya podido sostenerse en una época determinada, es decir, hasta
61 tanto nadie se diera cuenta de | que la época se mofaba de ella y de sus obras clásicas. Esa concepción era, en el ámbito de la estética, una forma del radicalismo que se expresaba de manera análoga en muchos otros ámbitos, una expresión del licencioso sujeto y de su no menos licenciosa inconsistencia. Claro que ese impulso, como muchos otros, encontró un freno en Hegel. Por lo que concierne a la filosofía hegeliana, se da por lo general la triste verdad de que no tuvo, ni en la época anterior ni en la actual, el sentido que habría tenido si la época anterior se hubiese apropiado de ella ateniéndose al presente con un poco más de calma, en lugar de esforzarse tanto en amedrentar a la gente para que la acepte, y si la época actual no estuviese tan incansablemente ocupada en hacer que la gente se aparte de ella. Hegel devolvió sus derechos a la materia, a la idea, y de esa manera desalojó de las arcas del clasicismo todas esas obras clásicas pasajeras, esos seres endebles, esas libélulas nocturnas. No es en modo alguno nuestro propósito despojar a esas obras del valor que les corresponde, pero es importante, en este caso como en muchos otros, cuidar que el lenguaje no se confunda y que los conceptos no se debiliten. Se les puede conceder una cierta eternidad, y eso es lo que tienen de meritorio; pero esa eternidad no es propiamente otra cosa





que el instante eterno que toda verdadera producción artística posee, no la plena eternidad en medio de los cambiantes avatares del tiempo. Lo que faltaba en esas producciones era la idea; cuanto mayor era su perfección en sentido formal, tanto más rápidamente se consumían en sí mismas; cuanto más alto era el grado de virtuosismo con el que se desarrollaba la habilidad técnica, tanto mayor era su fugacidad, y no tenían el coraje, la fuerza ni la postura como para resistir los embates del tiempo, al hacer valer con ínfulas siempre crecientes la enorme pretensión de ser el licor mejor destilado. Sólo donde la idea encuentra reposo y transparencia en una determinada forma, sólo allí puede hablarse de una obra clásica; pero entonces será también capaz de resistir el paso del tiempo. Esa unidad, esa transparente intimidad entre la una y la otra se da en todas las obras clásicas, y por eso se entiende fácilmente que cualquier intento de clasificar las diferentes obras clásicas partiendo de una separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma, es *eo ipso* errónea.

Cabría entonces pensar otro camino. Podría tomarse como objeto de consideración el medio a través del cual la idea se hace visible y,
al observar que un medio es más rico que otro, | fundamentar la dis- 62
tinción tomando el grado de riqueza o de pobreza del medio como un aligeramiento o un impedimento. Pero el medio guarda una relación demasiado necesaria con la totalidad de la producción como para que una distinción fundada en él no termine, al cabo de un par de razonamientos, enredada en la mismas dificultades antes señaladas.

Con las consideraciones que siguen, en cambio, creo abrir paso a una distinción que será válida, precisamente porque es totalmente accidental. Cuanto más abstracta y, por ende, más pobre es la idea, cuanto más abstracto y, por ende, más pobre es el medio, mayor es la probabilidad de que no se pueda pensar una repetición, mayor la probabilidad de que la idea, al alcanzar su expresión, la haya alcanzado de una vez por todas. En cambio, cuanto más concreta y, por ende, más rica es la idea, y otro tanto el medio, mayor es la probabilidad de que haya una repetición. Si dispongo aquí todas las obras clásicas unas junto a otras y, sin intentar ordenarlas, me sorprendo justamente de que todas estén a la misma altura, es fácil advertir que una parte de ellas registra más ejecuciones que otra y que, si no lo hace, está la posibilidad de que lo haga, mientras que en el otro caso esa posibilidad no se da tan fácilmente.

Explicaré esto un poco mejor. Cuanto más abstracta es la idea, menor es la probabilidad. ¿Pero cómo se hace concreta la idea? Al ser penetrada por lo histórico. Cuanto más concreta es la idea, mayor es la probabilidad. Cuanto más abstracto es el medio, menor

es la probabilidad, y mayor en cuanto aquél es más concreto. ¿Pero qué quiere decir que el medio es concreto, si no que o bien consiste o bien se lo considera en su grado de proximidad al lenguaje, puesto que el lenguaje es el más concreto de todos los medios? Así, la idea que se revela en la escultura es totalmente abstracta, no guarda relación alguna con lo histórico; el medio a través del cual se patentiza es igualmente abstracto; mayor, por ende, la probabilidad de que la parte de las ejecuciones clásicas que incluye la escultura comprenda unas pocas ejecuciones. En este aspecto cuento totalmente con el testimonio de la época y con el apoyo de la experiencia. Si tomo, en cambio, una idea concreta y un medio concreto, el resultado no es el mismo. Así, es cierto que Homero es un poeta épico clásico, pero precisamente porque la idea que se patentiza en la épica es una idea concreta, y porque el medio es el lenguaje, por eso en la parte de las obras clásicas que incluye a la épica cabe pensar un mayor número de obras, todas las cuales son clásicas por igual, porque la historia provee constantemente nuevo material épi-
63 co. En este | sentido cuento también con el testimonio de la historia y con el apoyo de la experiencia.

Al fundar, pues, la distinción en esa cosa totalmente accidental, realmente no me podrán negar que se trata de algo accidental. Si, en cambio, me lo reprochan, contestaré que se equivocan, puesto que así es como debe ser. Es accidental que una parte registre o pueda registrar un mayor número de obras que la otra. Pero, si esto es accidental, es fácil advertir que, con el mismo derecho, cabría tomar como superior la clase que registra el mayor número o que puede registrarlo. Podría atenerme a lo precedente y responder con toda tranquilidad que eso es totalmente acertado, pero que entonces mi conclusión es tanto más plausible, pues es totalmente accidental que yo tome la otra parte como superior. No lo haré, sin embargo, sino que apelaré más bien a un hecho que habla a mi favor, a saber, que las partes que incluyen ideas concretas no están acabadas de esa manera ni pueden estarlo. Por eso es más natural situar primero las otras y, por lo que concierne a las últimas, dejar la puerta abierta de par en par. Quien dijera, por el contrario, que eso es una imperfección, una carencia en la primera de las clases, estaría arando fuera de los surcos de mi consideración, y yo podría tomar en serio lo que dice, por más concienzudo que sea, pues es indiscutible que todo, tomado en su esencia, es igual de perfecto.

Pero, entonces, ¿qué idea es la más abstracta? Claro que aquí se pregunta solamente por una idea que pueda ser objeto de tratamiento artístico, no por ideas adecuadas a la exposición científica. ¿Qué





medio es el más abstracto? Responderé primero a esto último. Es el medio más alejado del lenguaje.

Antes de pasar a responder esta pregunta, sin embargo, y con vistas a la solución última del problema planteado, quiero mencionar un hecho. No siempre sucede que el medio más abstracto tenga como objeto la idea más abstracta. Así, si bien el medio utilizado por la arquitectura es el más abstracto, las ideas que se revelan en la arquitectura no son en modo alguno las más abstractas. La arquitectura guarda una relación mucho más estrecha con la historia que la escultura, por ejemplo. Aquí vuelve a darse la posibilidad de una nueva elección. O bien elijo para la primera clase de la jerarquía las obras cuyo medio es | el más abstracto, o bien aquellas cuya idea es la más 64
abstracta. A este respecto, me atendré a la idea y no al medio.

Ahora bien, medios abstractos son tanto el de la arquitectura como el de la escultura, el de la pintura y el de la música. Éste no es el momento de adentrarnos en tal análisis. La idea más abstracta que cabe pensar es la genialidad sensual. ¿Pero en qué medio puede ser mostrada? — Solamente a través de la música. No puede ser mostrada en la escultura, pues es de suyo una especie de determinación de la interioridad; no puede ser pintada, pues no cabe concebirla según un contorno determinado, es una fuerza, un clima, la impaciencia, la pasión, etc., en todo su lirismo, de tal manera, sin embargo, que no consiste en un solo momento sino en una sucesión de momentos, pues si consistiera en un solo momento cabría retratarla o pintarla. El hecho de que consista en una sucesión de momentos expresa su carácter épico, pero, aun así, no es épica en sentido estricto, pues no llega al punto de estar puesta en palabras, se agita constantemente en una inmediatez. Tampoco puede ser mostrada en la poesía. El único medio que puede hacerlo es la música. La música, en efecto, comporta un elemento temporal, pero sólo en sentido impropio transcurre en el tiempo. No puede expresar lo histórico del tiempo.

En el *Don Juan* de Mozart tenemos, pues, la unidad consumada de esa idea y de la forma que le corresponde. Pero precisamente porque la idea es tan enormemente abstracta, y el medio también es abstracto, no hay ninguna probabilidad de que a Mozart le salga alguna vez un competidor. Lo más afortunado en el caso de Mozart es que éste halló una materia que es en sí misma absolutamente musical, y si algún otro compositor compitiera con Mozart, no tendría otro remedio que volver a componer el *Don Juan*. Homero encontró una consumada materia épica, pero cabe pensar en muchos otros poemas épicos, puesto que la historia sigue ofreciendo materia épica. Con el *Don Juan* es diferente. Tal vez se entienda mejor lo que intento decir

si planteo la diferencia con respecto a una idea que está emparentada. El *Fausto* de Goethe[9] es con toda propiedad una obra clásica; pero es una idea histórica, y por eso cada época señalada tendrá su *Fausto*. El *Fausto* tiene como medio el lenguaje y, puesto que éste es un medio mucho más concreto, por ese motivo cabe pensar también en otras obras del mismo tipo. *Don Juan*, en cambio, es y sigue siendo el único en su especie, en el mismo sentido en que lo son las obras
65 clásicas de la escultura griega. Pero, dado que la idea del *Don Juan* | es mucho más abstracta aún que la subyacente a la escultura, es fácil advertir que, mientras que en la escultura se tienen varias obras, en la música se encuentra una sola. Es cierto que en música cabe pensar muchas otras obras clásicas, pero sigue habiendo sólo una obra de la que puede decirse que su idea es absolutamente musical, de manera que la música no aparece como un acompañamiento, sino que, al revelar la idea, revela su propia e íntima esencia. Por eso Mozart, con su *Don Juan*, está en lo más alto entre aquellos inmortales.

Pero dejo aquí toda esta indagación. Esto sólo ha sido escrito para enamorados. Y ya se sabe que, así como los niños se alegran con poco, los enamorados suelen alegrarse con cosas de lo más extrañas. Esto es como una violenta discusión amorosa acerca de nada que, sin embargo, tiene su valor... para los enamorados.

Así como en lo precedente se buscó de todas las maneras posibles hacer reconocer el hecho, concebible o inconcebible, de que el *Don Juan* de Mozart ocupa el primer puesto entre todas las obras clásicas, no se intentó de ningún modo, en cambio, demostrar que dicha obra sea realmente clásica; pues las pocas señas hechas aquí y allá, justamente por el hecho de que aparecen como señas, muestran que la intención no ha sido la de demostrar sino la de iluminar. Puede que esta conducta parezca de lo más extraña. Demostrar que *Don Juan* es una obra clásica es tarea del pensamiento en el sentido más estricto; con respecto al ámbito propio del pensamiento, en cambio, la otra tentativa está totalmente fuera de lugar. El movimiento del pensar halló sosiego al reconocer que se trataba de una obra clásica, así como que todas las producciones clásicas son igualmente perfectas; cualquier otra cosa que uno quiera hacer es nefasta para el pensamiento. Si es así, todo lo anterior incurre en una contradicción consigo mismo y se disuelve fácilmente en la nada. Esto, por lo demás, es totalmente cierto, y dicha contradicción tiene sus hondas raíces en la naturaleza humana. Mi sorpresa, la simpatía, la piedad, lo que tengo de niño, lo que tengo de mujer, exigían más de lo que el pensamiento podía dar. El pensamiento estaba sosegado, reposaba alegre en su reconocimiento; entonces me dirigí a él y le pedí una vez más que se





pusiera en movimiento, que se atreviera a todo. El pensamiento sabía que sería en vano, pero puesto que suelo vivir en buen entendimiento con él, de todos modos no se me negó. Pero sus movimientos no lograban nada; alentado por mí, estaba siempre elevándose por encima de sí mismo y siempre cayendo | de nuevo sobre sí mismo. Busca- 66
ba siempre un sitio donde hacer pie, y no hallaba nada, buscaba siempre un fondo, pero no sabía nadar ni vadear. Daba ganas de reír tanto como de llorar. Así que hice las dos cosas, agradeciéndole muchísimo que no hubiese negado ese favor. Y pese a que ahora sé perfectamente que no sirve de nada, bien podría ocurrírseme pedirle de nuevo que juegue a ese juego que es para mí inagotable motivo de alegría. El lector que encuentre tedioso ese juego no es, desde luego, uno de mis pares; para él no tiene sentido alguno, y aquí, como en todas partes, vale aquello de que el niño juega mejor con quien se le parece. Para él, todo lo anterior es algo superficial, mientras que para mí su importancia es tan grande que digo de ello lo que Horacio:

*Exilis domus est, ubi non et multa supersunt*

[«Pobre es la casa en la que no sobra mucho»][10];

para él es locura, para mí, sabiduría; para él es tedio, para mí, gozo y recocijo.

Un lector tal no podría, por tanto, simpatizar con mi lírica pensante que, en su desbordamiento, desborda al pensamiento; claro que tal vez fuera lo bastante bondadoso como para afirmar: no vamos a fatigarnos con esto, yo me salto esta parte, y ya verás que puedes llegar mucho más rápido a demostrar que el *Don Juan* es una obra clásica; reconozco, en efecto, que ésta sería una adecuada introducción a la investigación propiamente dicha. No me pronunciaré respecto de hasta qué punto ésta sea una introducción adecuada, pero también en esto tengo la desgracia de no poder simpatizar con él, pues, por muy fácil que me fuese demostrarlo, aun así no se me ocurriría nunca demostrarlo. En cambio, dado que en todo momento lo presupongo como algo ya aceptado, lo que diré a continuación vendrá muchas veces y de muchas maneras[11] a iluminar el *Don Juan* desde ese ángulo, así como lo precedente contenía algunas señas.

La tarea que esta investigación se ha impuesto es más que nada la de mostrar la significación de lo erótico-musical y, con ese fin, señalar a su vez los distintos estadios que, teniendo en común el hecho de ser inmediatamente eróticos, comparten además el hecho de ser todos esencialmente musicales. Lo que tengo que decir aquí se lo debo

pura y exclusivamente a Mozart. Si alguno que otro, por tanto, tuvie-
67 se la cortesía de darme la razón | en lo que me propongo exponer, pero tuviera alguna duda respecto de si es algo que está en la música de Mozart, o si no soy más bien yo el que lo pone en ella, puedo asegurarle que en la música de Mozart no sólo están los trozos que es mi intención exponer, sino que hay infinitamente más; puedo asegurarle que justamente ese pensamiento me da el coraje de intentar explicar algunas cosas relativas a la música mozartiana. Aquello que uno ha amado con juvenil fervor, lo que uno ha admirado con juvenil entusiasmo, aquello que uno ha conservado en la intimidad del alma y frecuentado de manera misteriosa y enigmática, lo que uno ha guardado en su corazón, es algo a lo que uno siempre se acerca con cierta timidez y sentimientos ambiguos cuando sabe que se tiene el propósito de entenderlo. Aquello que uno llegó a conocer pieza por pieza como un pájaro que recoge ante sí cada pequeño tallo, y al que cada partecita alegra más que el resto del universo entero; aquello que el solitario oído enamorado ha asimilado, solo en la gran multitud, inadvertido en su guarida secreta; aquello que ha captado el ávido oído sin saciarse jamás, y la mirada avara ha atesorado, siempre desconfiada; aquello cuyo suave eco nunca ha defraudado al vigilante oído de la insomne atención; aquello en lo que uno ha vivido durante el día y vuelto a vivir durante la noche; aquello que ha impedido y estorbado el sueño; aquello que uno ha soñado mientras dormía y por lo que ha despertado para volver a soñarlo despierto; aquello que hizo que uno saltara de la cama en mitad de la noche por temor a olvidarlo; aquello que uno ha tenido presente en los momentos más inspirados, y siempre a mano como una labor femenina; aquello que lo ha acompañado en las noches claras y a la luz de la luna, por solitarios bosques a orillas del lago, por calles imprecisas, en mitad de la noche, al despuntar el alba; aquello que uno ha llevado a la grupa en el caballo y como compañero en el carruaje; aquello de lo que la casa se ha impregnado; aquello que la habitación ha atestiguado; aquello que ha resonado en el oído; aquello que ha templado el alma; aquello que el alma ha entretejido en su más fina tela... se muestra ahora al pensamiento, y así como esos seres enigmáticos en los relatos de antaño surgían del fondo del mar revestidos de algas, así emerge del mar de la memoria, trenzado de recuerdos. El alma se vuelve nostálgica, el corazón se ablanda, pues es como si uno se despidiera de aquello de lo que se separa para ya nunca más volver a encontrarlo, ni en el tiempo ni en la eternidad. Uno cree serle infiel, cree haber
68 roto su pacto, siente que ya no es el | mismo, que ya no es tan joven; teme por sí mismo llegar a perder aquello que le hizo feliz, dichoso y





rico, y teme por aquello que ama, teme que esa transformación le haga sufrir o parecer tal vez menos perfecto, que la respuesta dé lugar acaso a muchas preguntas, ¡ah, entonces todo está perdido, el sortilegio se ha roto y ya no podrá provocárselo nunca! Por lo que respecta a la música de Mozart, mi alma no conoce ningún temor, ni mi confianza límite alguno. Pues, por una parte, lo que he comprendido hasta ahora es muy poco, y siempre queda bastante por delante, oculto en las sombras del presentimiento; por otra parte, estoy seguro de que, si Mozart llegara alguna vez a resultarme del todo comprensible, me resultaría primero completamente incomprensible.

Hace falta una temeraria audacia para afirmar que el cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo. Pero aquel dicho de que quien tiene la audacia de arriesgarse lleva ganada la mitad[12], como se verá, vale también en este caso, si se medita en el hecho de que postular algo es postular indirectamente lo otro que se excluye. Puesto que lo sensual, en definitiva, es lo que hay que negar, sólo se patentiza, sólo se lo postula en el acto mediante el cual es excluido al postular el elemento positivo contrario. Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad es puesta por primera vez por el cristianismo, y en este sentido el cristianismo ha introducido la sensualidad en el mundo. Si uno quiere, sin embargo, entender de manera correcta la frase según la cual el cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo, dicha frase debe ser concebida como idéntica a su contraria, a saber, que el cristianismo desterró del mundo la sensualidad, que excluyó la sensualidad del mundo. Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad es puesta por primera vez en el cristianismo; podría añadir a esto otra determinación que tal vez muestre de manera más enfática lo que quiero decir: en el cristianismo, la sensualidad es puesta por primera vez bajo la determinación del espíritu. Es totalmente natural que así sea, pues el cristianismo es espíritu, y el espíritu es el principio positivo que aquél introdujo en el mundo. Pero, puesto que la sensualidad se ve bajo la determinación del espíritu, se entiende que su sentido está en que debe ser excluida; pero justamente porque debe ser excluida está determinada como principio, como poder; pues aquello que el espíritu, que es él mismo un principio, debe excluir, debe ser algo que se muestre como principio, por más que sólo se muestre como principio en el momento en que es excluido. Objetarme que la sensualidad estaba en el mundo
antes del cristianismo sería, desde luego, | sumamente absurdo, pues 69
va de suyo que aquello que debe excluirse existe siempre con anterioridad a aquello que lo excluye, si bien en otro sentido sólo llega a existir en cuanto se lo excluye. Esto, a su vez, se debe a que llega a

existir en un sentido diferente, y por eso me apresuré a afirmar que la audacia de arriesgarse lleva ganada solamente la mitad.

Es cierto, por tanto, que la sensualidad ya estaba en el mundo, pero no determinada de manera espiritual. ¿Cómo estaba entonces? Estaba anímicamente determinada. Así sucedía en el paganismo y, si uno quiere expresarlo de manera completa, así sucedía en Grecia. Pero la sensualidad anímicamente determinada no es contradicción y exclusión, sino armonía y consonancia. Pero precisamente por estar puesta en tanto que armónicamente determinada, la sensualidad no está puesta como principio, sino como un enclítico consonante.

Esta investigación tiene por cometido explicar las diferentes figuras que lo erótico asume en las diversas etapas evolutivas de la conciencia universal, y conducirnos de esa manera a la determinación de lo inmediatamente erótico en tanto que idéntico a lo erótico musical. En el helenismo, la sensualidad se encontraba dominada en la bella individualidad, o, mejor dicho, no estaba dominada, ya que después de todo no era un enemigo que hubiera que someter, un agitador peligroso que hubiera que mantener a raya, sino que estaba librada a la vida y a la dicha de la bella individualidad. De modo que la sensualidad no estaba puesta como principio; el elemento anímico que constituía la bella individualidad era inconcebible sin lo sensual; por ese motivo, el erotismo basado en lo sensual tampoco estaba puesto como principio. El amor estaba presente en todas partes como momento y momentáneamente en la bella individualidad. Tanto los dioses como los hombres sabían del poder de aquél, tanto los dioses como los hombres sabían lo que era una aventura amorosa, fuese ésta feliz o infeliz. Ni en unos ni en otros, sin embargo, el amor está presente como principio; si estaba presente en ellos, en cada uno, lo estaba en tanto que momento del poder universal del amor, el cual, sin embargo, no estaba presente en ninguna parte, ni siquiera, por tanto, en la imaginación griega o en la conciencia griega. Se me podrá objetar que Eros, al menos, era el dios del amor, que en él, por tanto, cabría pensar que el amor está presente como principio. Pero aparte de que también en este caso el amor reposa no sobre el erotismo, en cuanto éste se basa en lo sensual solamente, sino en lo anímico, hay
70 además otro hecho a | tener en cuenta que señalaré de manera un poco más directa. Eros era el dios del amor, pero él mismo no estaba enamorado. Cuando los demás dioses o los hombres barruntaban en sí mismos el poder del amor, se lo atribuían a Eros como algo proveniente de él, pero Eros mismo nunca se enamoró; fue una excepción que eso le haya ocurrido una vez y, pese a ser el dios del amor, estaba muy por detrás de los demás dioses y muy por detrás de los hombres





en lo concerniente al número de sus aventuras. Así pues, el hecho de que se enamorara viene más bien a expresar que también él se sometió al poder universal del amor, el cual, en cierto modo, era entonces un poder exterior a él mismo que, resistido por él, no podría ser hallado en ningún sitio. Tampoco su amor está basado en lo sensual, sino en lo anímico. Que el dios del amor no esté él mismo enamorado, mientras que todos los demás le deben a él el hecho de estarlo, es un pensamiento genuinamente griego. Si hubiese, digamos, un dios o una diosa de la nostalgia, sería genuinamente griego que todos los que conocen la dulce inquietud y el dolor de la nostalgia se la atribuyan a ese ser, cuando él mismo nada sabe de nostalgias. No veo mejor manera de caracterizar lo extraño de esa relación que la de afirmar que es inversa a la relación representativa. En la relación representativa, toda la fuerza está concentrada en un solo individuo, y los individuos particulares participan de ella en cuanto participan de sus movimientos particulares. Podría decir también que esta relación es la inversa de aquella en la que se funda la encarnación. En la encarnación, el individuo particular tiene en sí toda la plenitud vital, y ésta se da en los demás individuos sólo en cuanto contemplada por ellos en el individuo encarnado. Pues bien, en el caso griego es al revés. Aquello que constituye la fuerza del dios no está en el dios, sino en todos los demás individuos que se la atribuyen a él; él mismo está como sin fuerzas, sin poder, puesto que comunica su fuerza a todo lo demás que hay en el mundo. El individuo encarnado absorbe, por así decirlo, la fuerza de todos los demás, de manera que la plenitud está en él, mientras que en los demás lo está sólo en la medida en que éstos la contemplan en aquel individuo. Esto tiene su importancia en función de lo que diré luego, así como propiamente tiene importancia en atención a las categorías que la conciencia universal aplica en diferentes épocas. En efecto, en el helenismo no encontramos la sensualidad en tanto que principio, ni encontramos lo erótico como principio basado en el principio de la sensualidad, y por más que lo encontráramos, aun así vemos que el hecho de mayor importancia para esta investigación es que la conciencia griega | no tiene el vigor sufi- 71
ciente como para concentrar la totalidad en un único individuo, sino que ésta, partiendo de un punto que no la posee, irradia hacia todos los demás, de modo que ese punto constitutivo se reconoce más bien por ser el único que da a todos los demás aquello que no posee.

La sensualidad, por tanto, es puesta como principio por el cristianismo, y del mismo modo el erotismo sensual es puesto como principio; la idea de representación fue introducida en el mundo por el cristianismo. Si pienso lo erótico inmediato como principio, como

fuerza, como riqueza, en tanto que determinado por el espíritu, es decir, determinado de tal modo que es excluido por el espíritu, si lo pienso en tanto que concentrado en un único individuo, obtengo así el concepto de la genialidad erótico-sensual. Ésta es una idea que el helenismo no tenía y que el cristianismo introdujo por primera vez, si bien sólo en sentido indirecto.

Cuando esa genialidad erótico-musical en toda su inmediatez exige, a su vez, una expresión, se plantea la pregunta de cuál es el medio adecuado a ella. Lo que hay que puntualizar especialmente aquí es que aquélla exige ser expresada y exhibida en su inmediatez. En su carácter mediato y reflexivo, cae dentro del lenguaje y acaba ubicándose bajo determinaciones éticas. En su inmediatez, sólo puede expresarse en la música. En este sentido debo pedirle al lector que recuerde algo que se dijo al respecto en la introducción baladí. La música se muestra aquí en su valor pleno, y se muestra en sentido estricto como un arte cristiano o, más bien, como el arte que el cristianismo pone al excluirlo de sí, como medio para aquello que el cristianismo pone en cuanto lo excluye de sí. En otras palabras, la música es lo demoníaco. La música tiene su objeto en la genialidad erótico-sensual. Claro que esto no significa de ninguna manera que la música no pueda expresar otras cosas, pero ése es su objeto propio. Así, el arte escultórico puede representar muchas otras cosas además de la belleza humana, pero ésta es su objeto absoluto; la pintura puede representar muchas otras cosas además de la belleza celestialmente transfigurada, pero ésta es su objeto absoluto. En este sentido, lo que importa es ver el concepto en cada arte y dejar de lado las demás aplicaciones de la misma. El espíritu define el concepto de hombre, y hay que dejar de lado el hecho de que éste, además, camine sobre dos piernas. El pensamiento define el concepto del lenguaje, y hay que dejar de lado la opinión de algunos hombres sensi-
72 bles | según la cual la suprema significación del lenguaje está en producir sonidos inarticulados.

Aquí, una vez más, me permitiré un breve intermedio baladí; *præterea censeo* [por lo demás juzgo][13] que Mozart es el más grande de todos los autores clásicos, que su *Don Juan* merece el puesto más alto entre las producciones clásicas.

Desde luego, la pregunta concerniente a la música tomada como medio es siempre interesantísima. Otra pregunta es si yo mismo soy capaz de decir algo satisfactorio al respecto. Sé muy bien que no soy un entendido en cosas de música, no me cuesta admitir que soy un lego, no oculto que soy ajeno al pueblo escogido de los melómanos, que





soy a lo sumo un prosélito del umbral[14] a quien un extraño e irresistible impulso ha hecho llegar hasta aquí desde muy lejos, pero que no irá más allá; pero, con todo, era posible que entre las pocas cosas que tenía para decir hubiera una sola observación que, acogida con buena voluntad e indulgencia, resultara contener alguna verdad, por más que ésta se ocultara bajo un vestido pobre. Estoy fuera de la música y desde esa posición la observo. Reconozco que mi posición es muy imperfecta, no niego que es muy poco lo que alcanzo a ver en comparación con aquellos dichosos que están dentro, pero aun así conservo la esperanza de poder transmitir desde mi puesto alguna información, pese a que los iniciados podrían darla mucho mejor e incluso, en cierta medida, comprender lo que digo mucho mejor que yo mismo. Si, dados dos países limítrofes, yo conociera uno de ellos con bastante exactitud y desconociera totalmente el otro, sería capaz de hacerme una idea de éste último aun si, pese a todos mis deseos, no me estuviera permitido ingresar en él. Viajaría a la frontera del reino que conozco, la recorrería sin interrupción y, al hacerlo, describiría con mi movimiento el contorno de aquel reino desconocido, formándome de ese modo una idea general del mismo por más que nunca hubiese puesto un pie en él. Y si me empeñara mucho en ese trabajo, si mi minuciosidad fuese incansable, también podría suceder que, estando en la frontera de mi reino, desazonado, mirando con anhelo hacia ese país desconocido que me es tan próximo y tan lejano a la vez, se me concediera a menudo alguna pequeña | revelación. 73
Y aunque siento que la música es un arte que requiere un alto grado de experiencia antes de que uno pueda realmente formarse una opinión acerca de él, vuelvo a consolarme, como tantas otras veces, con la paradoja de que también en el presentimiento y en la ignorancia es posible tener una especie de experiencia; me consuela que Diana haya podido auxiliar a las parturientas sin haber dado a luz ella misma, que ése haya sido para ella como un don innato, hasta el punto de haber asistido a Latona en sus dolores de parto cuando ella misma fue dada a luz.

El reino que me es conocido, aquel a cuyas fronteras he de viajar para descubrir la música, es el lenguaje. Si uno quiere ordenar los diferentes medios en un determinado proceso evolutivo, debe ubicar el lenguaje y la música muy cerca el uno de la otra, y por eso se dice también que la música es un lenguaje. De hecho, ésa no es meramente una observación ingeniosa. Pues si uno quisiera conformarse con cosas ingeniosas, podría decir también que la escultura y la pintura son una especie de lenguaje en la medida en que toda expresión de una idea es un lenguaje, dado que el lenguaje es la esencia de la idea.

Por eso la gente ingeniosa habla del lenguaje de la naturaleza, y los curas sensibleros abren a veces el libro de la naturaleza para leernos aquello que ni ellos mismos ni sus oyentes entienden. Si la observación según la cual la música es un lenguaje no tuviera más valor que ése, no le prestaría atención y la abandonaría a su propia suerte. Pero ése no es el caso. Sólo cuando está puesto el espíritu, sólo entonces el lenguaje es puesto al tanto de sus derechos; pero cuando está puesto el espíritu, todo lo que no es espíritu es excluido. Pero esa exclusión es determinación del espíritu, y lo excluido, por tanto, tan pronto como quiera hacerse notar, requiere un medio que esté determinado espiritualmente, y ese medio es la música. Pero un medio espiritualmente determinado es, en esencia, lenguaje, de manera que fue acertado decir que la música, por estar espiritualmente determinada, es un lenguaje.

Tomado como medio, el lenguaje es el medio absolutamente determinado por el espíritu, y por eso es el medio propio de la idea. Ahondar en este desarrollo sería algo ajeno a mi competencia tanto como al interés de este pequeño ensayo. Me permitiré aquí una sola observación que me conduce de nuevo a la música. En el lenguaje, lo sensual, en tanto medio, es reducido a mero instrumento y constantemente negado. Eso no sucede con los otros medios. En la escultura
74 y en la pintura lo sensual no es | un mero instrumento sino algo constitutivo, ni es algo que deba ser constantemente negado, pues siempre ha de ser tomado en cuenta. Sería un extraordinario disparate que, al considerar una obra escultórica o una pintura, me esforzara por descartar lo sensual, pues de esa manera suprimiría totalmente su belleza. En la escultura, la arquitectura y la pintura, la idea está ligada al medio, pero el hecho de que la idea no reduzca el medio a mero instrumento, que no esté siempre negándolo, indica de algún modo que ese medio no puede hablar. Lo mismo sucede con la naturaleza. Por eso es acertado decir que la naturaleza es muda, y así también la arquitectura, la escultura y la pintura; es acertado decirlo, mal que les pese a todos aquellos sensibles y refinados oídos capaces de oírles hablar. Por eso es estúpido afirmar que la naturaleza es un lenguaje, de la misma manera que es absurdo afirmar que lo mudo puede hablar, pues ni siquiera es un lenguaje en el sentido en que lo es el lenguaje de las manos. El caso del lenguaje es diferente. Lo sensual es reducido a mero instrumento y, de esa manera, es superado. Si un hombre hablara de tal manera que se oyesen los golpes de la lengua o algo por el estilo, no hablaría en absoluto; si oyera de tal manera que, en lugar de oír las palabras, oyese las vibraciones del aire, no oiría en absoluto; si alguien, al leer un libro, tuviese siempre presente cada





una de las letras, no leería en absoluto. Si el lenguaje es el medio más perfecto, es justamente porque en él está negado todo lo sensual. Lo mismo sucede con la música: lo que realmente se oye es aquello que siempre se libera de lo sensual. Ya se ha mencionado que la música, en tanto medio, no ocupa una posición tan elevada como el lenguaje, y por eso dije también que en cierto sentido la música es un lenguaje.

El lenguaje se dirige al oído. Eso no lo hace ningún otro medio. El oído, por su parte, es el más espiritualmente determinado de los sentidos. Creo que la mayoría me dará la razón en esto, y a aquel que desee mayores explicaciones al respecto le remitiré al prólogo de las *Karrikaturen des Heiligsten* de *Steffens*[15]. Aparte del lenguaje, la música es el único medio que se dirige al oído. He ahí una analogía y un nuevo testimonio acerca de en qué sentido la música es un lenguaje. En la naturaleza hay muchas cosas que se dirigen al oído, pero lo que toca al oído es lo puramente sensual, y por eso la naturaleza es muda, y es ridículo forjarse la ilusión de que se oye algo cuando se oye el mugido de una vaca o, de manera acaso más legítima, el canto de un ruiseñor; es ilusorio suponer que se oye algo, y es ilusorio suponer que una cosa tiene más valor que la otra, pues no hay ninguna diferencia.
| El elemento del lenguaje es el tiempo; el elemento de todos los 75
demás medios es el espacio. La música es el único medio que también transcurre en el tiempo. Pero el hecho de que transcurra en el tiempo es, a su vez, una negación de lo sensual. El hecho de que lo representado en las demás artes tenga su existencia en el espacio es precisamente un indicio de la sensualidad de las mismas. Es cierto que en la naturaleza hay también muchas cosas que acontecen en el tiempo. Cuando un arroyo, por ejemplo, susurra y continúa susurrando, parece haber en ello una determinación temporal. Pero no es así, y si uno quiere, en definitiva, encontrar allí una determinación temporal, puede decirse que la hay, pero que ésta está determinada de manera espacial. La música no existe sino en el momento en el que se la ejecuta, pues por más que uno sepa leer bien una partitura y disponga de una imaginación muy vivaz, es innegable que sólo en sentido impropio puede decirse que la música existe cuando se la lee. En realidad, sólo existe cuando se la ejecuta. Por eso puede parecer que este arte es imperfecto en comparación con aquellas otras cuyas producciones, puesto que su existencia está en lo sensual, continúan existiendo. Pero no es así. Esto es más bien una prueba de que la música es un arte superior y más espiritual.

Si tomo ahora como punto de partida el lenguaje y, moviéndome a través de él, intento, por así decirlo, oír la música en él, la cosa

resulta más o menos así. Supuesto que la prosa sea la forma lingüística más alejada de la música, puedo notar ya en el discurso oratorio, en la construcción sonora de los períodos, una entonación de lo musical que se muestra de manera cada vez más vigorosa en los diferentes niveles del discurso poético, en la construcción de los versos, en la rima, hasta que, finalmente, es tal el vigor con el que se ha desarrollado lo musical, que el lenguaje cesa y todo se vuelve música. Esta expresión goza del agrado de los poetas, que la utilizan para indicar que de alguna manera renuncian a la idea, que ésta desaparece para ellos, que todo termina en la música. Podría parecer entonces que la música es un medio aún más perfecto que el lenguaje. Pero éste es uno de esos lastimosos malentendidos que sólo pueden surgir de cabezas huecas. Más tarde volveremos a señalar que se trata de un malentendido; lo único que quiero hacer notar aquí es que, curiosamente, me topo de nuevo con la música si me muevo en la dirección contraria, es decir, si parto de la prosa conceptualizada y voy descendiendo hasta llegar a las interjecciones que, a su vez, son musicales, de la misma manera que los primeros balbuceos de los niños son
76 también | musicales. Aquí, desde luego, no puede decirse que la música sea un medio más perfecto que el lenguaje, o un medio más rico que el lenguaje, a menos que supongamos que decir «¡ay!» tiene más valor que todo un pensamiento. ¿Pero no se deduce de esto que, dondequiera que el lenguaje cesa, me encuentro con lo musical? La expresión más exacta, sin embargo, sería que el lenguaje limita por todas partes con la música. A partir de allí puede verse también en qué consiste el mencionado malentendido según el cual la música sería un medio más rico que el lenguaje. En efecto, cuando el lenguaje cesa, comienza la música; si, tal como se dice, todo es musical, entonces no se avanza, sino que se retrocede. Por eso —y en esto, tal vez, también me darán la razón los entendidos— nunca he visto con simpatía esa música sublime en la que supuestamente no se necesita de la palabra. Se supone que ésta, por regla general, es superior a la palabra aun cuando es más pobre. Claro que en este punto podría hacérseme la objeción siguiente. Si es cierto que el lenguaje es un medio más rico que la música, entonces no se entiende por qué la explicación de lo musical involucra dificultades tan grandes, no se entiende por qué el lenguaje aparece siempre como un medio más humilde que la música. Pero ese hecho no es inconcebible ni inexplicable. Pues la música expresa siempre lo inmediato en su inmediatez, y es también por eso por lo que la música aparece como la primera y como la última en comparación con el lenguaje; pero ello permite advertir también que es un malentendido afirmar que la música es un





medio más perfecto. En el lenguaje está la reflexión, y por eso el lenguaje no puede enunciar lo inmediato. La reflexión mata lo inmediato, y por eso es imposible enunciar lo musical en el lenguaje; pero esa aparente pobreza del lenguaje es precisamente su riqueza. Lo inmediato es, pues, lo indeterminable, por eso el lenguaje no puede concebirlo; pero el hecho de que sea lo indeterminable no es una perfección sino una carencia. Esto se advierte de manera indirecta en diferentes casos. Así, por mencionar sólo un ejemplo, uno dice: en realidad no puedo explicar por qué hago esto o aquello o de tal o cual manera, lo hago de oído. Esta expresión proveniente de la música se utiliza entonces a propósito de cosas que no tienen relación alguna con lo musical; pero con ella se denota también lo oscuro, lo que no tiene explicación, lo inmediato.

Ahora bien, si lo inmediato está determinado de manera espiritual, lo cual se expresa propiamente en lo musical, cabe aún preguntar de modo más específico | qué clase de inmediatez es objeto esen- 77
cial de la música. Al estar determinado espiritualmente, lo inmediato puede estarlo de tal manera que caiga dentro del ámbito del espíritu; en este caso lo inmediato puede hallar su expresión en lo musical, pero esa inmediatez no es el objeto absoluto de la música, pues el hecho de que su determinación consista en caer dentro del ámbito del espíritu indica que la música se encuentra en un dominio extraño, que constituye un preludio que siempre es superado. Cuando lo inmediato, en cambio, al estar determinado espiritualmente, lo está de tal manera que cae fuera del ámbito del espíritu, la música encuentra en ello su objeto absoluto. En el primer caso, no es esencial que lo inmediato se exprese musicalmente, pero sí que llegue a ser espíritu y que, por tanto, se exprese en el lenguaje; en el segundo, en cambio, es esencial que sea expresado musicalmente, es la única manera de expresarlo, no puede ser expresado en el lenguaje, puesto que está determinado espiritualmente de manera tal que cae fuera del ámbito del espíritu y, por tanto, fuera del lenguaje. Pero lo inmediato que, de este modo, queda excluido del espíritu, es la inmediatez sensual. Ésta pertenece al cristianismo. La música es su medio absoluto, y esto permite explicar también por qué la música no se desarrolló propiamente en el mundo antiguo, sino que pertenece al elemento cristiano[16]. En ese caso es el medio de lo inmediato que, determinado espiritualmente, lo está de tal manera que se encuentra fuera del espíritu. Desde luego, la música puede expresar muchas otras cosas, pero éste es su objeto absoluto. Es fácil advertir también que la música es un medio más sensual que el lenguaje, pues el sonido sensual se acentúa en ella mucho más que en el lenguaje.

La genialidad sensual, por tanto, es el objeto absoluto de la música. La genialidad sensual es absolutamente lírica, y hace irrupción en la música con toda su impaciencia lírica; está determinada espiritualmente, y por eso es fuerza, vida, movimiento, inquietud constante, sucesión constante, pero esa inquietud y esa sucesión no la enriquecen sino que sigue siendo siempre la misma, no se desarrolla, sino que se proyecta sin interrupción, como un aliento. Si tuviera que caracterizar ese lirismo mediante un único atributo, debería decir: suena; de ese modo vuelvo a la genialidad sensual como aquello que se muestra de manera inmediatamente musical.

Sé muy bien que podría decir muchas otras cosas en relación a
78 este tema; para los entendidos sería fácil | aclarar todo el asunto de manera totalmente diferente, de eso estoy seguro; pero, hasta donde sé, nadie ha hecho un intento ni un ademán en esta dirección, pues lo único que se sigue repitiendo es que el *Don Juan* de *Mozart* es la reina de todas las óperas[17], sin dar mayores explicaciones respecto de lo que se quiere decir con eso; a juzgar por la manera como lo dicen, sin embargo, queda claro que no se trata sólo de decir que el *Don Juan* es la mejor ópera, o que hay una diferencia cualitativa entre ésta y las demás óperas, una diferencia que, de todos modos, no se explica sino en función de la relación absoluta entre idea y forma, entre materia y medio, pues, de ser así, soy yo el que ha roto el silencio. Tal vez me he precipitado un poco, tal vez hubiese logrado expresarlo mejor si me hubiese tomado un tiempo, es probable, no lo sé; lo que sí sé es que mi apresuramiento no se debió a que me causase alegría tomar la palabra, o al temor de que alguien más versado en el asunto se me anticipara, sino al temor de que hasta las piedras se pusiesen a hablar[18] en honor de *Mozart* si yo callaba, para vergüenza de todos los hombres dotados de habla.

Considero que lo dicho hasta aquí es medianamente suficiente por lo que concierne a este pequeño estudio, pues su función esencial es la de abrir paso a una descripción de los estadios eróticos inmediatos tal como nos los encontramos en *Mozart*. Antes de pasar a esto, sin embargo, quiero mencionar otro hecho que, desde un lado diferente, hace pensar en la relación absoluta entre la genialidad sensual y lo musical. Como es sabido, el celo religioso siempre ha tomado la música como un sospechoso objeto de atención. Aquí no nos ocuparemos de determinar si tiene derecho a hacerlo o no, pues eso tendría solamente un interés religioso; lo que sí importa considerar, en cambio, es cómo se llegó a esto. Si observo la evolución del celo religioso desde esta perspectiva, puedo definir los rasgos generales de ese desarrollo de la manera siguiente: cuanto más fuerte es la religiosidad,





más se renuncia a la música y se resalta la palabra. En este sentido, los diferentes estadios están representados en la historia universal. El último estadio excluye totalmente la música y se atiene sólo a la palabra. Podría recurrir a una variedad de observaciones particulares para ornamentar lo que estoy diciendo, pero no lo haré; sólo citaré un par de frases de un presbiteriano que aparecen en un relato de *Achim
von Arnim: Wir | Presbyterianer halten die Orgel für des Teufels Du-* 79
*delsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt* [«Para nosotros los presbiterianos el órgano es la gaita del diablo, con la cual él adormece la seriedad de contemplación, así como la danza narcotiza los buenos propósitos»][19]. Esto debe tomarse como un dicho *instar omnium* [válido para todos los casos]. ¿Pero qué razón tiene uno para excluir la música y, a partir de allí, hacer que prevalezca la palabra? Si se abusa de ella, la palabra puede confundir los ánimos tanto como la música, y es seguro que en esto estarán de acuerdo conmigo las más vigilantes de las sectas. Debe de haber, por tanto, una diferencia cualitativa entre ellas. Pero lo que el celo religioso quiere que se exprese es el espíritu; por eso exige el lenguaje, que es el medio propio del espíritu, y rechaza la música, que para él es un medio sensual y, por eso mismo, siempre imperfecto cuando se trata de expresar el espíritu. Un asunto diferente, como hemos dicho, es el de saber si el celo religioso tiene derecho a excluir la música, pero puede que su manera de entender la relación entre la música y el lenguaje sea totalmente acertada. No por ello se necesita excluir la música, pero cabe observar que ésta, en el dominio del espíritu, es un medio imperfecto, y que entonces no puede tener su objeto absoluto en lo inmediatamente espiritual, en lo que está determinado como espíritu. De ello no se deduce en modo alguno que haya que considerarla una obra del diablo, si bien serían muchas y espantosas las pruebas que nuestra época podría aportar acerca del poder demoníaco con el que la música puede atrapar a un individuo, al igual que este individuo, a su vez, con todo el poder de provocación de la voluptuosidad, es capaz de amarrar y apresar a muchos, en especial a las damas, valiéndose de los seductores lazos de la angustia. De ello no se deduce en modo alguno que haya que considerarla como una obra del diablo, pese al arcano horror que uno siente al observar que este arte, más que cualquier otro, suele arrastrar de un modo terrible a sus aficionados, un fenómeno que, curiosamente, no parece contar con la atención de los psicólogos y de las masas, salvo cuando, en alguna ocasión, los sobresalta el grito de angustia de un individuo desesperado. Pero es curioso que en las leyendas populares, es decir, en la conciencia popular

que se expresa en la leyenda, lo musical sea siempre lo demoníaco. Citaré como ejemplo los *Irische Elfenmährchen* de *Grimm* (pp. 25, 28, 29 y 30)[20].

Por lo que concierne a los estadios erótico-inmediatos, todo lo que tengo que decir se lo debo pura y exclusivamente a *Mozart*, el mismo al que, en definitiva, le debo todo. Puesto que la clasificación que intentaré hacer, sin embargo, puede remitirse a él sólo de modo indirecto y gracias a la intervención de alguien más, me he examinado a mí mismo y he examinado la clasificación antes de aplicarla
80 realmente, | no fuera que de algún modo me privara a mí mismo o al lector de la alegría de admirar las obras inmortales de Mozart. Quien quiera observar a *Mozart* en su magnitud verdaderamente inmortal, debe escuchar su *Don Juan;* en comparación con el *Don Juan*, todo lo demás es accidental, algo carente de importancia. Estoy seguro de que, al abordar el *Don Juan* desde una perspectiva que permita incorporar también ciertos elementos de otras óperas de *Mozart*, no se lo menoscaba ni se perjudica uno a sí mismo ni a su prójimo. Uno tiene, más bien, la ocasión de alegrarse ante el hecho de que la potencia propia de la música se agote en la música de *Mozart.*

Si en lo precedente, por lo demás, he utilizado la expresión «estadio», tanto como seguiré utilizándola de aquí en adelante, ésta no debe tomarse en el sentido de que existan varios estadios independientes y exteriores el uno respecto del otro. Podría haber utilizado, de manera acaso más acertada, la expresión «metamorfosis». Los diferentes estadios tomados en conjunto conforman el estadio inmediato, y, como se advertirá a partir de allí, los estadios particulares son más bien la revelación de un atributo, en el sentido de que todos los atributos desembocan en la riqueza del último estadio, pues éste es el estadio propiamente dicho. Los demás estadios no tienen existencia independiente; sólo para la representación existen por sí mismos, de lo cual puede deducirse también su carácter accidental con respecto al último estadio. Pero puesto que están expresados separadamente en la música de *Mozart*, los trataré también por separado. Lo más importante, sin embargo, es que no se los tome como diferentes fases de la conciencia, pues el último estadio aún no se ha hecho consciente; lo único de lo que me ocuparé en todo momento es de lo inmediato en su perfecta inmediatez.

Como es natural, tampoco en este caso están ausentes las dificultades que siempre aparecen cuando se quiere tomar la música como objeto de una consideración estética. En lo precedente, la dificultad consistió más que nada en el hecho de que, aun cuando quise demostrar por la vía del pensamiento que la genialidad sensual es el objeto





esencial de la música, esto es algo que sólo puede demostrarse en la música, de la misma manera que, por cierto, yo mismo llegué a ese conocimiento a través de la música. La dificultad que habrá que afrontar de aquí en adelante consiste más bien en que lo expresado por la música, que aquí tomamos como tema y que es esencialmente el objeto propio de la música, se expresa en la música misma de una manera mucho más perfecta que como lo haría el lenguaje, cuyo rendimiento en comparación con el de aquélla es bastante pobre. Claro que, si tuviese que ocuparme de las diferentes fases de la conciencia,
ésa sería una ventaja tanto para mí como para | el lenguaje; pero éste 81
no es el caso. Lo que ha de desarrollarse aquí sólo puede tener sentido para aquel que ha escuchado y que siempre sigue escuchando. Acaso contenga para éste alguna seña que lo mueva a escuchar una vez más.

## PRIMER ESTADIO[21]

El primer estadio está sugerido en el *paje* del *Fígaro*[22]. De lo que se trata, desde luego, no es de ver en el paje un individuo particular, como uno fácilmente está tentado a hacer cuando, en el pensamiento o en la realidad, lo ve representado por una persona. Resulta difícil —y esto es también de alguna manera lo que sucede con el paje en la pieza misma— evitar que se cuele algún elemento accidental, ajeno a la idea, evitar que el paje termine siendo más de lo que debe ser; en algún sentido llega a serlo momentáneamente, tan pronto como deviene individuo. Pero, al llegar a ser más, pierde algo, deja de ser idea. Por eso no se le puede atribuir ninguna frase, sino que la música sigue siendo el único medio adecuado; por eso es extraño que tanto el *Fígaro* como el *Don Juan*, tal como han salido de las manos de *Mozart*, pertenezcan a la *opera seria*[23]. Cuando uno toma al paje como una figura mítica, se encuentra con las características del primer estadio expresadas en la música.

Lo sensual despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para acceder a una tranquila quietud, no al goce y a la alegría, sino a una profunda melancolía. El deseo no ha despertado aún, sino que se lo barrunta en la pesadumbre. En el deseo está siempre lo deseado, que brota del deseo y se muestra como en un turbio amanecer. Eso es lo que sucede con lo sensual; se aleja tras las nubes y la bruma, y vuelve a acercarse al reflejarse en ellas. El deseo posee aquello que será su objeto, pero lo posee sin haberlo deseado y, en este sentido, no lo posee. Ésa es la dolorosa contradicción que, sin embargo, cau-

tiva y embelesa con su dulzura, y cuya tristeza y pesadumbre impregna el primer estadio. Pero su dolor no consiste en una escasez sino en un exceso. El deseo es un deseo tranquilo, el ansia es un ansia tranquila, el fervor es un fervor tranquilo en el que el objeto se insinúa, y
82 está tan cerca, que ya está allí. | Lo deseado fluctúa sobre el deseo y se sume en él, pero ese movimiento no se produce por la propia fuerza de atracción del deseo o porque haya deseo. Lo deseado no desaparece, no esquiva el abrazo del deseo, pues, de ser así, éste despertaría; pero, para el deseo, no se trata de algo deseado, y por eso el deseo llega a ser un deseo apesadumbrado, porque no puede desear. Tan pronto como el deseo despierta o, mejor dicho, en virtud de su despertar, el deseo y el objeto del deseo se separan; el deseo, que antes no podía respirar a causa de lo deseado, ahora respira con libertad y desenvoltura. Cuando el deseo no ha despertado, lo deseado encanta y embelesa, es casi angustioso. El deseo necesita aire, necesita expandirse, y esto sucede cuando ambos se separan; lo deseado se evade, tímido y pudoroso como una mujer; cuando se produce la separación, lo deseado desaparece *et apparet sublimis* [y aparece suspendido][24] o, en todo caso, fuera del deseo. Los pintores dicen que el techo de una habitación es «pesado» cuando se lo ha cubierto de figuras abigarradas; si se coloca una sola figura, ligera y fugaz, el techo se eleva. Lo mismo ocurre con la relación entre el deseo y lo deseado en los estadios primero y posterior.

El deseo, por tanto, que en este estadio se hace presente sólo como un barrunto de sí mismo, no tiene movimiento, no tiene inquietud alguna, apenas lo mece una inexplicable agitación interior; así como la vida de la planta está aprisionada a la tierra, así también el deseo está sumido en una nostalgia tranquila y momentánea, absorto en la contemplación; y aún así no puede agotar su objeto, por la esencial razón de que, en un sentido más profundo, no hay objeto alguno, y ni siquiera esa falta de objeto es su objeto; pues, si hubiese tal objeto, no tardaría en ponerse en movimiento, estaría determinado, ya que no de otro modo, en la pena y en el dolor, pero la pena y el dolor no comportan la contradicción característica de la melancolía y de la pesadumbre, la ambigüedad que es la dulzura de lo melancólico. Pese a que el deseo, en este estadio, no está determinado como deseo, pese a que ese barruntado deseo, por lo que respecta a su objeto, está completamente indeterminado, cuenta al menos con una determinación, a saber, la de ser infinitamente profundo. Como Thor, bebe de un cuerno cuya extremidad está en el océano[25], y, si no puede absorber su objeto, no es porque éste sea infinito, sino porque esa
83 infinitud no puede llegar a ser su objeto. Ese sorber, | por tanto, no





es una relación con el objeto, sino que se identifica con su suspirar, el cual es infinitamente profundo.

De acuerdo a esta descripción del primer estadio, se comprenderá la importancia de que la parte del paje, tal como está constituida en sentido musical, corresponda a una voz femenina. Lo que hay de contradictorio en este estadio está de algún modo sugerido en esa contradicción; el deseo es tan indeterminado, el objeto se destaca tan poco, que lo deseado reposa andróginamente en el deseo, de la misma manera que cuando, en la vida vegetal, los dos sexos están en la misma flor. El deseo y lo deseado se unifican en esa unidad, pues ambos son *neutrius generis*.

Si bien se trata de una frase que no pertenece al paje del mito sino al paje de la pieza, al personaje poético de *Querubino*, y si bien, como consecuencia de ello, no cabe reflexionar sobre la misma, ya que es ajena a *Mozart* y expresa algo completamente distinto de lo que aquí nos ocupa, quiero de todos modos destacar con mayor precisión una frase en particular que me permitirá trazar una analogía entre este estadio y el posterior[26]. *Susana* se burla de *Querubino* porque éste, de alguna manera, también está enamorado de *Marcelina*, y el paje no encuentra otra respuesta que ésta: es una mujer. En la pieza, es esencial que el paje esté enamorado de la condesa, pero no es esencial que pueda enamorarse de *Marcelina*, y esto no es más que una expresión indirecta y paradójica de la fogosidad de la pasión que lo ata a la condesa. En el mito, es tan esencial que el paje esté enamorado de la condesa como que lo esté de Marcelina, pues su objeto es la femineidad, y esto es algo que ambas tienen en común. Por eso, cuando luego oímos decir acerca de *Don Juan*:

> *selv tre Snese Aars Coquetter,*
> *Han med Fryd paa Listen sætter*
>
> [aun a las coquetas sesentonas
> las anota con gusto en su lista][27],

la analogía es perfecta, con la salvedad de que la intensidad y la determinación del deseo están mucho más desarrolladas.

Si tuviera que hacer el intento de describir con un solo predicado la música de *Mozart* en relación al paje del *Fígaro*, diría que éste se caracteriza por estar ebrio de amor; pero, al igual que cualquier borrachera, la borrachera del amor puede tener dos efectos diferentes: o bien una exaltada y diáfana alegría de vivir, o bien una densa y oscura pesadumbre. Esto último es lo que sucede con la música en este caso, y es normal que sea así; | la razón de esto no puede darla la 84
música, es algo que está más allá de sus fuerzas; en cuanto a la tona-

lidad, la palabra misma no puede expresarla, es demasiado pesada y gravosa como para que la palabra pueda sostenerla, sólo la música puede dar cuenta de ella. La razón de su melancolía reside en la profunda contradicción interna que hemos intentado señalar anteriormente.

Dejamos ya el primer estadio, que está caracterizado por el paje mítico, y dejamos que éste siga soñando apesadumbrado con aquello que tiene, que siga deseando de manera melancólica aquello que posee. No va más allá de eso, nunca abandona su sitio, pues sus movimientos son ilusorios y, por tanto, inexistentes. Con el paje de la pieza sucede algo diferente; una verdadera y sincera amistad nos lleva a interesarnos por su futuro, nos complace que haya llegado a capitán, le permitimos que vuelva a despedirse de *Susana* con un beso[28], no lo delataremos haciendo alusión a la marca que lleva en la frente[29], y que sólo puede ver quien le conoce; pero eso es todo, mi estimado *Querubino*, pues de lo contrario llamaremos al conde para que diga: «Largo de aquí, ahí tienes la puerta, vete al regimiento, que ya no eres un niño, y eso lo sé yo mejor que nadie»[30].

## SEGUNDO ESTADIO

Este estadio está caracterizado por *Papageno* en *La flauta mágica*[31]. También aquí, desde luego, se trata de distinguir lo que es esencial y lo que no lo es, de evocar al Papageno mítico y olvidar al personaje real de la pieza; esto es particularmente importante en el caso que nos ocupa, pues, en la pieza, el personaje aparece ligado a todo tipo de sospechosos galimatías. En este sentido, no carecería de interés examinar la ópera entera a fin de mostrar que su tema, en cuanto tema operístico, contiene una falla profundísima. Tampoco en este caso nos faltará la oportunidad de esclarecer un nuevo aspecto del erotismo, tan pronto como señalemos que la tentativa de introducir en ella una profunda concepción ética, la cual se ve sometida a todo tipo de pruebas dialécticas de importancia, es una temeridad que sobrepasa por completo los límites de la música, tanto que ni siquiera un *Mozart* ha podido atribuirle un auténtico interés. La tendencia
85 última de esta ópera está precisamente en lo que tiene | de antimusical, y por eso no es una ópera clásica, por más que contenga algunos logrados números de concierto y ciertas manifestaciones de honda conmoción y patetismo. En este breve tratado, sin embargo, no podemos ocuparnos de tales asuntos. Nuestra única preocupación es *Papageno*. Esto, aun cuando no nos deparara otras ventajas, nos exi-





me de tener que explicar el sentido de la relación entre *Papageno* y *Tamino*, una relación que parece ser, además, tan ingeniosa y meditada, que a fuerza de meditación termina siendo incomprensible.

Puede que algún que otro lector considere que esta manera de tratar *La flauta mágica* es arbitraria, puesto que ve demasiado en *Papageno* y, a la vez, demasiado poco en todo el resto de la ópera; quizá ese lector no apruebe nuestro modo de proceder. Pero eso se debe a que no concuerda con nosotros en relación a aquello que constituye el punto de partida para toda consideración de la música de *Mozart*. Ese punto de partida, en nuestra opinión, es el *Don Juan*, y nuestra convicción, además, es que la mejor manera de rendir devoción a Mozart es abordar junto a esa ópera algunos elementos de las otras; claro que no por ello negaré la importancia de tomar cada una de las óperas como objeto de un tratado independiente.

El deseo despierta, y aquí, como siempre, así como uno se da cuenta de haber soñado sólo en el momento de despertarse, también aquí el sueño ha pasado. Ese despertar que hace que el deseo despierte, ese sobresalto, separa el deseo y el objeto, da un objeto al deseo. Ésta es una determinación dialéctica que es preciso entender debidamente; sólo hay deseo en cuanto hay objeto, sólo hay objeto en cuanto hay deseo, el deseo y el objeto son como dos mellizos que vienen al mundo sin que medie entre ellos la menor fracción de segundo. Pero pese a que vienen al mundo de un modo absolutamente simultáneo, y aunque no haya entre ellos la diferencia de tiempo que siempre puede haber entre los mellizos, el sentido de esa génesis no consiste en la unificación de aquéllos sino, por el contrario, en su separación. Ese movimiento de lo sensual, ese estremecimiento de la tierra, abre en un instante una fractura infinita entre el deseo y su objeto; pero así como el principio motor se muestra por un instante como aquello que separa, así también vuelve a manifestarse queriendo unificar lo separado. La consecuencia de la separación es que el deseo es arrancado de su reposo sustancial en sí mismo y que, como consecuencia de ello, el objeto ya no cae | bajo la determinación de 86
la sustancialidad sino que se dispersa en una multitud.

Así como la vida de la planta está ligada al suelo terrestre, así también el primer estadio está aprisionado en una sustancial nostalgia. El deseo despierta, el objeto se sustrae, múltiple en sus manifestaciones, la nostalgia se desprende del suelo terrestre y se pone a vagar, a la flor le salen alas y revolotea de aquí para allá, inconstante e infatigable. El deseo está orientado hacia el objeto, y además tiene un movimiento interno, el corazón late sano y alegre, los objetos desaparecen y resurgen rápidamente, pero antes de cada desapari-

ción hay un momento de goce, un instante de emoción, breve pero feliz, brillante como una luciérnaga, inconstante y fugaz como el aleteo de una mariposa, e inofensivo como ella; hay muchísimos besos, pero se los saborea tan rápidamente, que es como si se tomara de un objeto lo que se le da al otro. Sólo por unos instantes se barrunta un deseo más hondo, pero ese barrunto se olvida. En Papageno, el deseo consiste en hacer descubrimientos. Ese afán descubridor es como el pulso del deseo, su jovialidad. No encuentra el objeto apropiado a ese descubrimiento, sino que descubre la multiplicidad al buscar en ella el objeto que quiere descubrir. Así pues, el deseo ha despertado, pero no está determinado como deseo. Si se recuerda que el deseo está presente en los tres estadios, puede decirse que en el primer estadio está determinado como un deseo que *sueña*, en el segundo, como un deseo que *busca* y, en el tercero, como un deseo que *desea*. En efecto, el deseo que busca no es todavía deseante, busca sólo aquello que puede desear, pero no lo desea. El predicado que mejor lo define, por tanto, es tal vez éste: descubre. Si comparamos de esta manera a *Papageno* con *Don Juan*, el viaje que éste emprende a través del mundo es algo más que un viaje de descubrimiento; no goza solamente de la aventura de viajar para descubrir, sino que es un caballero que sale a vencer *(veni — vidi — vinci)*. El descubrimiento es aquí idéntico a la victoria; puede decirse, sí, que la victoria le hace olvidar el descubrimiento, o que el descubrimiento queda detrás de él, y que por eso lo delega en su sirviente y secretario, *Leporello*, que al anotar todo en su lista difiere también completamente de *Papageno*, aun si supusiéramos que éste llevara la cuenta de algo. *Papageno* anda a la busca, *Don Juan* goza, *Leporello* constata[32].

Puedo, ciertamente, representarme la peculiaridad de este estadio tanto como la de cada estadio, pero incluso esto puedo hacerlo sólo en el momento en que ha dejado de existir. Claro que, por más
87 que pueda describir cabalmente lo que tiene de | peculiar y explicar sus razones, siempre queda algo que no puedo pronunciar y que, sin embargo, quiere hacerse oír. Es algo demasiado inmediato para ser captado en palabras. Así ocurre con *Papageno*, que vuelve una y otra vez a comenzar desde el principio la misma tonada, la misma melodía que acaba de terminar. Se me podrá objetar que decir lo inmediato sería, en definitiva, imposible. En un sentido es cierto que lo es; pero la inmediatez del espíritu, que tiene en primer lugar su expresión inmediata en el lenguaje, sigue siendo la misma después si, al aparecer el pensamiento, se produce algún cambio, y ello precisamente porque es una determinación del espíritu. Aquí, sin embargo, se trata de la inmediatez de la sensualidad, la cual tiene, en cuanto





tal, un medio completamente diferente, de manera que la desproporción entre los medios hace que la imposibilidad sea absoluta.

Si tuviera que hacer ahora el intento de describir con un solo predicado la música de Mozart en lo que respecta a la parte de la pieza que nos interesa, diría que gorjea alegremente, que es un derroche de vitalidad, que bulle de amor. Lo primero que debo destacar aquí es el aria inicial[33] y las campanadas[34]; el dueto con *Tamino*[35] y, más tarde, con *Papagena*[36], cae totalmente fuera de la determinación de lo inmediato musical. Quien preste atención a la primera aria, en cambio, estará de acuerdo con los predicados que utilicé y, considerándola en detalle, tendrá también la ocasión de ver la importancia que tiene lo musical cuando aparece como la expresión absoluta de la idea y cuando ésta, a su vez, es lo inmediato musical. Como se sabe, *Papageno* acompaña su vital jovialidad con un caramillo. Cualquiera se sentiría extrañamente conmovido al escuchar ese acompañamiento; pero, cuanto más se piensa en él, cuanto más se toma a Papageno como el Papageno mítico, tanto más expresivo y característico se lo encuentra; no nos cansamos de escucharlo una y otra vez, pues es una expresión absolutamente adecuada de la vida entera de Papageno, y la vida entera de éste es un gorjeo incesante, que despreocupadamente y sin interrupción sigue gorjeando su holganza, y que está contento y satisfecho porque ése es el contenido de su vida, contento con su obra y contento con su canción. Se sabe también que, en la ópera, se ha dispuesto muy ingeniosamente que las flautas de *Tamino* y *Papageno* se correspondan la una a la otra. Y, sin
embargo, ¡qué diferencia! La flauta de *Tamino*, | si bien es la que da 88
el nombre a la pieza, falla siempre en su ejecución. ¿Por qué? Porque *Tamino* no es en absoluto una figura musical. Esto vale para la frustrada estructura de la ópera en su conjunto. Con su flauta, Tamino resulta a lo sumo aburrido y sentimental, y, al reflexionar sobre la totalidad de sus desarrollos restantes, sobre el estado de su conciencia, uno no puede menos que pensar, cada vez que Tamino saca su flauta y ejecuta una pieza, en el campesino de *Horacio* (*rusticus exspectat, dum defluat amnis* [«el labriego espera que el río corra»])[37], sólo que Horacio no le ha dado a su campesino una flauta como inútil pasatiempo. Como figura dramática, Tamino está totalmente fuera de lo musical, y el itinerario espiritual que la pieza quiere consumar es, de igual manera, una idea totalmente antimusical. Tamino ha llegado tan lejos, en efecto, que lo musical cesa, y por eso los sones de su flauta son sólo un devaneo destinado a distraer el pensamiento. Por cierto, la música puede distraer magníficamente el pensamiento, incluso los malos pensamientos, como cuando se dice que

*David* distraía con su ejecución el mal humor de *Saúl*[38]. Pero en ello hay un gran engaño, pues esa distracción sólo tiene lugar en la medida en que hace que la conciencia retorne a la inmediatez y se duerma en ella. El individuo puede, por tanto, sentirse feliz en el momento de la embriaguez, pero lo único que hace es volverse tanto más infeliz. Aquí me permitiré, totalmente *in parenthesi*, una observación. Se ha utilizado la música para curar a los locos, y en cierto sentido se ha cumplido con ese propósito, pero no es más que una ilusión. Pues si el motivo de la locura es mental, éste consiste siempre en el endurecimiento de uno u otro punto de la conciencia. Ese endurecimiento debe ser vencido, pero para que pueda ser verdaderamente vencido, es preciso tomar el camino exactamente opuesto al que conduce hacia la música. Si en ese caso se utiliza la música, el camino tomado es totalmente erróneo y se hace que el paciente se vuelva más demente aún, por más que parezca que ya no lo está.

Dejaré en pie lo que he dicho acerca de la melodía de *Tamino*, sin temor a que se lo interprete mal. No es en modo alguno mi intención negar lo que, por otra parte, he reconocido más de una vez, a saber, que la música puede ser importante como acompañamiento, pues de esa manera ingresa en un terreno que le es extraño, el terreno del lenguaje; el error de *La flauta mágica* consiste, sin embargo, en que aquello hacia lo que tiende la pieza en su totalidad es la conciencia, y que, por tanto, la obra apunta en realidad a una superación de la música, pese a tratarse de una ópera, por más que ese pensamiento no esté claro en la pieza. Lo que se propone como meta del
89 desarrollo es el amor éticamente determinado, el | amor conyugal, y en eso consiste el error fundamental de la pieza, porque, aunque quepa esperar cualquier cosa de ese amor en sentido espiritual o mundano, lo que no puede esperarse es que sea musical, pues es incluso absolutamente antimusical.

La primera aria tiene, pues, una gran importancia en sentido musical en tanto que expresión musical inmediata de la vida entera de *Papageno*, y la historia, que es su expresión absolutamente adecuada en la misma medida en que lo es la música, sólo es historia es sentido impropio; las campanadas, en cambio, son la expresión musical de su actividad, de la cual, a su vez, sólo cabe formarse una idea a través de la música; ésta es encantadora, tentadora, cautivante como el tañido de aquel que logró que los peces se detuvieran a escuchar[39].

Las frases, ya deban ser atribuidas a *Schikaneder*[40] ya al traductor danés[41], son por lo general tan delirantes y estúpidas que es casi inconcebible que *Mozart* haya podido sacar partido de ellas de la manera como lo hizo. El hecho de que se le haga decir a *Papageno* acerca de sí mismo que es un hombre natural[42], y que en el mismo momento se convierta en un mentiroso, puede tomarse como un ejemplo *instar omnium*. Puede exceptuarse las palabras del texto del aria inicial, cuando dice que mete en su jaula a las muchachas que atrapa. Esas palabras, si uno quiere ver en ellas algo más de lo que probablemente ha visto su autor, designan precisamente el carácter inofensivo de la actividad de Papageno tal como lo hemos indicado más arriba.





Dejamos ahora al *Papageno* mítico. La suerte del Papageno real es algo de lo que no podemos ocuparnos; deseémosle lo mejor a él y a su pequeña *Papagena*, y que puedan regocijarse poblando el bosque o todo un continente de puros papagenos[43].

## TERCER ESTADIO

Éste es el estadio que designa el *Don Juan*. En este caso no necesito, como en los precedentes, aislar una parte de la ópera; aquí no se trata de separar sino de reunir, pues la ópera entera es esencialmente una expresión de la idea y, con la excepción de un par de números, aquélla reposa esencialmente en ésta, gravita hacia ella con dramática necesidad, como hacia su centro. Por eso | tenemos aquí, una vez 90
más, la oportunidad de ver en qué sentido puedo referirme a los estadios anteriores utilizando esa denominación, cuando doy al tercer estadio el nombre de Don Juan. Respecto de los precedentes he recordado ya que no tenían ningún tipo de existencia y, partiendo de este tercer estadio, que es propiamente el estadio total, no cabe siquiera tratarlos como abstracciones unilaterales o anticipaciones provisorias, sino más bien como presentimientos del *Don Juan*, si bien sigue habiendo algo que, de alguna manera, me autoriza a aplicar la expresión «estadio», pues son presentimientos unilaterales, cada uno de ellos presiente sólo uno de los lados.

La contradicción del primer estadio consistía en que el deseo no podía tener objeto alguno, pero, sin haber deseado, se encontraba en posesión de su objeto, y por eso no podía llegar a desear. En el segundo estadio, el objeto se muestra en su multiplicidad, pero puesto que el deseo busca su objeto en esa multiplicidad, no tiene, en sentido profundo, objeto alguno, no está determinado todavía como deseo. En *Don Juan*, en cambio, el deseo está absolutamente determinado como deseo, es en sentido intensivo y extensivo la unidad inmediata de los dos estadios anteriores. El primer estadio deseaba de manera ideal, lo Uno; el segundo, deseaba lo particular bajo la determinación de lo múltiple; el tercer estadio es la unidad de éstos.

El deseo halla en lo particular su objeto absoluto, desea lo particular de manera absoluta. En ello consiste la seducción de la que tendremos que hablar de aquí en adelante. En este estadio, por tanto, el deseo es absolutamente sano, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco. Por eso no debe olvidarse que aquí, desde luego, no se trata del deseo en un individuo particular sino del deseo como principio, determinado espiritualmente como aquello que el espíritu excluye. Esa es la idea de la genialidad sensual tal como la hemos señalado también en lo precedente. La expresión de esa idea es el *Don Juan*, y la expresión del *Don Juan* es, a su vez, lisa y llanamente la música. Éstas son las dos consideraciones puntuales que a continuación habremos de destacar con insistencia y desde diferentes ángulos, con lo cual se aportará también una prueba indirecta acerca del carácter clásico de esta ópera. Para facilitarle al lector una visión detenida del conjunto, sin embargo, intentaré recoger las consideraciones dispersas en torno a algunos puntos.

No es mi intención decir algo particular acerca de esta música, y espero que los buenos espíritus me ayuden a abstenerme de hacer acopio de un sinnúmero de predicados baladíes aunque muy grandilocuentes, o de delatar en un rapto de lujuria verbal la impotencia del
91 lenguaje, | tanto más en la medida en que no considero que ésta sea
una imperfección del lenguaje sino una potencia superior, si bien por eso mismo estoy tanto más dispuesto a reconocer los derechos de la música dentro de sus fronteras. Lo que haré, por el contrario, será por una parte iluminar la idea desde todos los ángulos posibles, así como la relación entre aquélla y el lenguaje, para de esa manera ir ciñendo el territorio en el que la música tiene su morada, como espantándola para que se abra paso sin que yo mismo pueda, sin embargo, decir nada más acerca de ella cuando se hace escuchar, sino tan sólo: ¡escuchad! Creo que de esa manera habré hecho lo máximo que la estética es capaz de hacer; otro asunto es saber si lo lograré o no. Sólo en un sitio particular habrá un predicado que, como una orden de arresto, haga algún señalamiento, pero no olvidaré, ni permitiré que el lector olvide, que el hecho de tener en la mano una orden de arresto no significa en modo alguno que uno ya haya cogido al sujeto en cuestión. En su momento se hablará también de la estructura total de la ópera, de su construcción interna, pero eso, a su vez, se hará también de manera tal que, lejos de ponerme a gritar a viva voz: ¡Ah! *Bravo schwere Noth Gotts Blitz bravissimo!*, me limitaré a incitar a lo musical para que se muestre, y creo que de esa manera habré hecho lo máximo que, en sentido puramente estético, puede hacerse en relación a lo musical. Lo que haré, por tanto, no





será ofrecer un largo comentario a la música que, por otra parte, no puede contener otra cosa que incidencias subjetivas e idiosincrasias y sólo puede remitirse a algo análogo en el lector. Ni siquiera un comentarista tan refinado, tan reflexivo en sus expresiones y tan polifacético como el doctor *Hotho* ha podido evitar que su interpretación, por una parte, degenere en mera palabrería cuando se supone que emularía la riqueza armónica de *Mozart*, o que suene como un eco apagado, una descolorida copia de la magnífica exuberancia tonal de *Mozart*, ni evitar que *Don Juan*, por otra parte, llegue a ser a veces más de lo que es en la ópera, que llegue a ser un individuo reflexivo, y que otras veces llegue a ser menos de lo que es. Esto último, desde luego, es así porque a *Hotho* se le ha escapado el rasgo profundo y absoluto del *Don Juan*; el *Don Juan* es para él tan sólo la mejor de las óperas, pero no es cualitativamente diferente de las demás. Y cuando uno no ha discernido ese rasgo con la omnipresente seguridad de la mirada especulativa, no puede hablar de manera digna y justa acerca del *Don Juan*, por más que, en el caso de haberlo discernido, habría sido capaz de decir al respecto cosas mucho más magníficas y preciosas y, ante todo, más verdaderas que las que dirá quien se atreve a
hablaros aquí. | — Yo, por el contrario, no cesaré de rastrear lo 92
musical a partir de la idea, de la situación, etc., no cesaré de prestarle oídos, y, cuando haya hecho que el lector sea lo bastante receptivo en sentido musical como para creer que está escuchando música pese a no estar escuchando nada, consideraré cumplida mi tarea, me impondré silencio, le diré al lector y me diré a mí mismo: ¡escucha! ¡Oh, genios benévolos, protectores de todo amor inocente, a vosotros encomiendo todo mi ánimo, vigilad que los laboriosos pensamientos sean dignos de su objeto, templad mi alma para que resulte un instrumento bien afinado, haced que las delicadas brisas de la elocuencia soplen sobre ella, dadme la bendición y la confortación de los estado de ánimo fecundos! ¡Oh, espíritus justos que guardáis las fronteras del reino de la belleza, cuidad que no obre yo en perjuicio del *Don Juan* debido al confuso entusiasmo y al celo ciego de transformarlo en cualquier otra cosa, cuidad que no lo empequeñezca, que no haga de él algo diferente de lo que en realidad es, a saber, lo más alto! ¡Oh, espíritus poderosos que sabéis tocar el corazón de los hombres, asistidme para que pueda atrapar el corazón del lector, no en las redes de la pasión o con las intrigas de la elocuencia, sino en la eterna verdad del convencimiento!

1. *La genialidad sensual determinada como seducción*

No se sabe cuándo aparece la idea del *Don Juan;* lo único que se sabe es que pertenece al cristianismo y que, mediante el cristianismo, a su vez, pertenece a la Edad Media. Aun si no fuese posible seguir con mínima certeza el desarrollo de la idea hasta llegar a ese período histórico de la conciencia humana, la observación de la índole interna de la idea no dejaría lugar a dudas. La Edad Media es, en general, la época de la representación, por un lado de manera consciente, y, por otro, de manera inconsciente; la totalidad está representada en un individuo particular, de tal modo, sin embargo, que hay un solo aspecto que está determinado como totalidad y que, por tanto, se pone de manifiesto en un individuo particular, y por eso lo es a la vez de algo más y de algo menos que de un individuo. Junto a ese individuo hay, entonces, otro individuo, que representa de manera igualmente total el otro aspecto del contenido de la vida, por ejemplo el caballero junto al escolástico, el clérigo junto al lego. Aquí la grandiosa dialéctica de la vida está siempre ilustrada por individuos representativos que, por lo general, aparecen en pareja y enfrentados
93 el uno al otro; la vida se presenta siempre sólo *sub* | *una specie*, y no se presiente la gran unidad dialéctica que mantiene en unidad la vida *utraque specie.* Por eso los opuestos son casi siempre indiferentes el uno al otro. La Edad Media no sabe de ellos. Así, ella misma realiza de modo inconsciente la idea de la representación, pero sólo una consideración posterior podrá ver la idea que hay en ella. Allí donde la Edad Media propone a su propia conciencia un individuo como representante de la idea, pone junto a él y en relación con él otro individuo; esa relación es por lo general una relación cómica, en la que sucede como si uno de los individuos compensara la desproporcionada grandeza del otro ante la vida real. Así el *bufón* junto al *rey*, *Fausto* junto a *Wagner*[44], *Don Quijote* junto a *Sancho Panza*[45], *Don Juan* junto a *Leporello.* Esa estructura es esencialmente propia de la Edad Media. La idea pertenece, por tanto, a la Edad Media, y en ésta, a su vez, no pertenece a un poeta determinado, es una de esas ideas primigenias que con autóctona originalidad han surgido del universo de conciencia de la vida popular. La Edad Media debió tomar como objeto de consideración la escisión entre la carne y el espíritu que el cristianismo trajo al mundo, y, con ese fin, tomar como objeto de intuición cada uno de los poderes en pugna. *Don Juan* es, me atrevería a decir, la encarnación de lo carnal, o la animación de la carne por parte del espíritu propio de la carne. Esto ha sido ya suficientemente señalado en lo precedente; la cuestión sobre la que quie-





ro concentrarme ahora, en cambio, es si el *Don Juan* debe ser atribuido a la temprana Edad Media o a la tardía. Su relación esencial con lo caballeresco es algo que cualquiera puede notar. Así pues, o bien Don Juan es la discordante y mal comprendida anticipación de lo erótico que vio la luz gracias al caballero, o bien lo caballeresco no es todavía sino un opuesto relativo con respecto al espíritu, de manera que sólo cuando la brecha de la oposición se hizo más profunda, sólo entonces apareció *Don Juan* como lo sensual que está contra el espíritu tanto en la vida como en la muerte. El erotismo de la época caballeresca tiene un cierto parecido con el helenismo, puesto que en ambos casos está determinado de modo anímico, pero la diferencia es que esta determinación anímica cae dentro de una determinación espiritual general, determinación en tanto que totalidad. La idea de lo femenino tiene aquí, de un modo u otro, una constante movilidad, cosa que no ocurría en el helenismo, donde cada uno era sólo una bella individualidad, pero sin que se barruntara lo femenino. El erotismo del caballero, por tanto, mantenía también para la conciencia medieval una relación conciliadora con el espíritu, por más que el espíritu, en su escrupuloso | rigor, lo hallara sospechoso. Partiendo 94
del hecho de que se ha introducido en el mundo el principio del espíritu, cabe pensar dos cosas. Puede pensarse que lo primero fue la más flagrante contradicción, la más enconada separación, y que ésta fue suavizándose poco a poco. Si es así, *Don Juan* pertenece a la temprana Edad Media. O puede asumirse, en cambio, que la relación se desarrolló paulatinamente hasta llegar a esa contradicción absoluta, lo cual sería también más natural, pues el espíritu va retirando sus acciones de la empresa mancomunada para, de ese modo, operar solo, y así es como se produce el verdadero σκάνδαλον [escándalo]; en ese caso *Don Juan* pertenece a la tardía Edad Media. De esa manera nos remontamos en el tiempo hasta el punto en el que la Edad Media está alcanzando su apogeo, y allí encontramos también una idea parecida, a saber, la del *Fausto*, con la salvedad de que el *Don Juan* debe ser situado un poco antes. En cuanto el espíritu, lisa y llanamente determinado como espíritu, renuncia a este mundo; al sentir no sólo que éste no es su hogar, sino que tampoco es su escenario, al retirarse a las más altas regiones, deja atrás lo mundano como un espacio de juego para el poder con el que siempre ha estado en pugna y al que ahora le cede su lugar. En cuanto el espíritu se desvincula de la tierra, la sensualidad se muestra con todo su poder, no tiene nada que objetar a esa modificación y advierte incluso la ventaja de su separación, le alegra que la Iglesia no les permita permanecer juntos y corte el lazo que les unía. Más fuerte que nunca antes, la

sensualidad despierta en toda su riqueza, en todo su alborozo y júbilo, y al igual que la ensimismada Eco, habitante solitaria de la naturaleza, que nunca habla primero ni le habla a nadie a menos que se le interrogue, se deleitaba al oír el cuerno de caza del caballero, sus melodías de amor, el ladrido de los perros, el resollar de los caballos, hasta el punto de que jamás se cansaba de repetirlos una y otra vez y casi acababa murmurándoselos a sí misma para no olvidarlos; así también el mundo entero llegó a ser una morada llena de resonancias para el espíritu mundano de la sensualidad cuando el espíritu abandonó el mundo. En la Edad Media se hablaba mucho de una montaña que no se encontraba en ningún mapa, la montaña de Venus[46]. Es la sede de la sensualidad, allí encuentra ésta su salvaje satisfacción, pues es un reino, un Estado. En ese reino no tiene cabida el lenguaje, ni la serenidad del pensamiento, ni los laboriosos logros de la reflexión, allí no se escucha otra cosa que las voces elementales de la pasión, las campanadas del placer y el ruido salvaje de la embriaguez, allí tan sólo se goza en un eterno tumulto. El primogénito de ese reino es *Don Juan*. Con ello no está dicho todavía que sea el reino del
95 pecado, pues hay que | captarlo en el instante, dado que se expresa con indiferencia estética. Sólo cuando la reflexión se haga presente, sólo entonces se mostrará como el reino del pecado, pero entonces *Don Juan* habrá muerto, entonces la música calla y sólo queda la desesperada obstinación que, impotente, vocifera contra aquélla, pero que no cobra consistencia alguna, ni siquiera en los tonos. Cuando la sensualidad se muestra como aquello que debe ser excluido, como aquello con lo que el espíritu no quiere vincularse, pese a que no ha promulgado todavía su juicio acerca de ella ni la ha condenado, lo sensual toma esa forma, es lo demoníaco de la indiferencia estética. Es sólo cosa de un instante, pronto todo habrá cambiado, y también la música habrá cesado. El *Fausto* y el *Don Juan* son los titanes, los gigantes de la Edad Media, que no difieren de los de la Antigüedad por la grandiosidad de sus esfuerzos, sino por el hecho de encontrarse aislados, por no constituir una unidad de fuerzas que sólo en virtud de la unión resultaría revolucionaria, ya que toda la fuerza está reunida en ese único individuo.

*Don Juan* es, pues, la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual; Fausto, la expresión de lo demoníaco definido como lo espiritual que el espíritu cristiano excluye. Ambas ideas guardan una relación esencial entre sí y se parecen mucho, y hasta cabría esperar que tuvieran también en común el hecho de haber sido recogidas en una leyenda. Tal es el caso del *Fausto*, como se sabe. Existe una novela popular cuyo título es suficientemente conocido[47], pero poco





utilizado como tal, cosa bastante curiosa en nuestra época, en la que la idea del *Fausto* ha sido tratada tan a menudo. Así están las cosas, mientras que cualquier profesor o catedrático en ciernes cree ganarse la corte del público lector publicando un libro sobre el *Fausto*[48] en el que repite fielmente lo que todos los otros licenciados y confirmantes del saber han dicho ya, suponiendo que de esa manera tiene el derecho de pasar por alto ese librito insignificante. No les cabe en la cabeza que algo tan bello y verdaderamente grande sea común a todos, que cualquier recadero lo consiga en donde la viuda Tribler[49] o en los puestos de las pregoneras de la plaza de las Cañas[50] y se lo lea a sí mismo a media voz en el mismo momento en que *Goethe* escribe su *Fausto*. Y la verdad es que ese libro popular merece que se le preste atención, pues tiene, ante todo, eso que se ensalza como una propiedad excelente en los vinos, tiene su buqué, es un exquisito embotellado medieval que, cuando se lo abre, despide un aroma tan intenso, agradable y característico, que uno se pone de un ánimo de
lo más curioso. Pero de esto hemos dicho ya bastante; | sólo he que- 96
rido llamar la atención sobre el hecho de que no hay una leyenda como ésa referida al *Don Juan*. No hay ninguna novela, ninguna copla que, siempre publicada este año[51], haya recogido su memoria. Tal vez haya existido una leyenda, pero ésta, con toda probabilidad, se habría limitado a un solo gesto, acaso más breve aun que las pocas estrofas en las que se basa la *Leonora* de *Bürger*[52]. Tal vez no contenía más que una indicación numérica, pues, a menos que esté yo muy equivocado, la actual cifra de 1.003[53] proviene de una leyenda. Una leyenda que sólo contuviese eso sonaría bastante pobre, así que es comprensible que no haya sido recogida por escrito; pero esa cifra es una peculiaridad excelente, una osadía lírica que tal vez muchos no adviertan por estar tan habituados a verla. Pero si bien esa idea no ha hallado expresión en una leyenda popular, ha sido conservada de otra manera. Pues es sabido que el *Don Juan* ha existido desde hace mucho como una pieza bufa, y ésa es incluso su primera forma real de existencia. Pero allí la idea se concibe de manera cómica, lo cual no hace sino evidenciar que la Edad Media, tan hábil como fue para erigir ideales, supo también ver con precisión lo que hay de cómico en la dimensión sobrenatural del ideal. Pues hacer de *Don Juan* un fanfarrón que imaginaba haber seducido a todas las muchachas y permitir que Leporello creyese sus mentiras era, por cierto, una situación cómica de lo más propicia. Y por más que ése no hubiese sido el caso, por más que la concepción hubiese sido otra, no podría prescindirse del giro cómico consistente en la contradicción entre el héroe y el teatro en el que éste se mueve. De esa manera, la Edad Media

pudo también contar historias de héroes que, de tan robustos, medían media vara de entrecejo, pero sería dar pleno curso a la comicidad el hecho de que un hombre corriente se presentara en escena dándoselas de medir media vara de entrecejo.

Lo que se ha dicho aquí en relación a la leyenda del *Don Juan* no vendría a cuento si no fuese por la estrecha relación que ésta guarda con el objeto de esta investigación, si no contribuyera a orientar el pensamiento hacia la meta inicialmente definida. Si esta idea, comparada con la del *Fausto*, tiene un pasado tan pobre, es seguramente porque, mientras no se advirtiera que su medio propio era la música, había en ella algo de enigmático. *Fausto* es idea, pero es, además, una idea que es esencialmente individuo. Pensar lo demoníaco-espi-
97 ritual concentrado en un solo individuo | es algo a lo que el pensamiento puede llegar por sí mismo, pero no es posible pensar lo sensible en un solo individuo. *Don Juan* reside en la permanente oscilación entre ser idea, es decir, fuerza, vida... y ser individuo. Pero esa oscilación es la vibración musical. Cuando el mar, embravecido, se agita y las espumosas olas forman en esa conmoción figuras que son como criaturas; es como si esas criaturas fuesen las que ponen las olas en movimiento, pero sucede al revés, es el paso de las olas el que las forma[54]. Así también el *Don Juan* es una figura que siempre aparece, pero que no cobra fisonomía ni consistencia, que siempre se forma, pero que nunca se completa, y uno no llega a saber de su historia más de lo que cabe oír del ruido de las olas. Cuando el *Don Juan* se percibe de ese modo, todo cobra sentido y profunda significación. Si imagino un individuo particular y le veo o le oigo hablar, el hecho de que haya seducido a 1.003 mujeres resulta cómico, ya que al tratarse de un individuo particular el acento recae en un lugar totalmente distinto, es decir, se destaca a quién ha seducido y de qué manera. Puede que la leyenda y la ingenuidad de las creencias populares consigan sostener cosas como ésa sin advertir lo cómico de ello, pero para la reflexión es imposible. Cuando se lo concibe en música, en cambio, tampoco allí tengo al individuo particular, lo que tengo es un poder de la naturaleza, lo demoníaco, que es tan incansable e incesante al seducir como lo es el viento al soplar, el mar al mecerse o la cascada al precipitarse desde lo alto. En ese sentido, el número de las seducidas podría ser cualquier otro, uno mucho mayor. Cuando se traduce el texto de una ópera, suele costar trabajo hacerlo con exactitud, de manera que la ópera no sólo resulte cantable, sino que su sentido armonice suficientemente con el texto, como también con la música. Para ejemplificar el hecho de que esto mismo, a menudo, puede resultar del todo indiferente, me referiré a la cifra del catálogo





del *Don Juan*, sin que por ello vaya a tomar el asunto con la ligereza habitual con que la gente lo tomaría, creyendo que ese tipo de cosas carece de importancia. Yo, por el contrario, tomo el asunto con un alto grado de seriedad estética, y por eso opino que la cifra es indiferente. La única propiedad que quiero elogiar en lo que respecta a la cifra 1.003 es el hecho de que es impar y accidental, lo cual no deja en modo alguno de tener su importancia, pues da la impresión de que la lista de ninguna manera está cerrada, sino que, por el contrario, *Don Juan* sigue adelante; uno podría casi sentir lástima por *Leporello*, que no sólo debe, como él mismo dice, montar guardia junto
a la puerta, sino | además llevar una contabilidad tan minuciosa que 98
hasta un contador experimentado se vería en apuros.

Nunca antes la sensualidad ha sido concebida de la manera como se la concibe en el *Don Juan*: como principio; por eso también lo erótico se define aquí mediante otro predicado, aquí el erotismo es *seducción*. En el helenismo, curiosamente, la idea del seductor falta por completo. No es que con esto me proponga ensalzar el helenismo, pues es de todos sabido que tanto los dioses como los hombres eran unos desordenados en materia amorosa, como tampoco hacerle algún reproche al cristianismo, pues aquella idea es simplemente exterior a él. La razón por la cual esa idea falta en el helenismo es que, en él, la vida en su totalidad está determinada como individualidad. Así, lo anímico predomina o se encuentra siempre en consonancia con lo sensual. Por eso el amor del helenismo era anímico y no sensual, y eso es lo que inspira el pudor que siempre recubre al amor griego. Se enamoraban de una muchacha, removían cielo y tierra para llegar a poseerla, y, si lo conseguían, tal vez estaban ya cansados del asunto y buscaban un nuevo amor. Su inconstancia habría tenido, pues, un cierto parecido con la de *Don Juan*, y, para sólo mencionar a uno de ellos, *Hércules* podría haber aportado una lista bastante considerable, teniendo en cuenta que solía encargarse de familias enteras que contaban con hasta cincuenta hijas, y algunos relatan que, a la manera de un buen yerno, se hacía cargo de todas ellas en una sola noche. Pero es esencialmente diferente de *Don Juan*, no es un seductor. Cuando se piensa en el amor griego, en efecto, éste es, de acuerdo a su concepto, fiel, precisamente porque es anímico, y el hecho de que el individuo particular ame a muchas es algo accidental, así como, con respecto a las muchas que ama, es accidental que ame cada vez a una distinta; cuando ama a una, no piensa en la siguiente. *Don Juan*, en cambio, es cabalmente un seductor. Su amor no es anímico sino sensual y, según el concepto del amor sensual, éste no es fiel sino absolutamente infiel, no ama a una sino a todas, es

decir, las seduce a todas. Pues existe sólo en el momento, y el momento, pensado conceptualmente, es una suma de momentos, y así llegamos al seductor. El amor caballeresco también es anímico, y por eso, de acuerdo a su concepto, es esencialmente fiel, sólo el sensual es, según su concepto, esencialmente infiel. Pero esa infidelidad suya se muestra también en otra cosa, a saber, que resulta ser siempre sólo
99 una repetición. El amor anímico comporta, | en un doble sentido, algo dialéctico. Pues comporta, por un lado, la duda y la inquietud, y además quiere ser dichoso, quiere ver cumplido su deseo y ser amado. El amor sensual no tiene esa preocupación. Ni siquiera un *Júpiter* estaría seguro de su victoria, y eso no puede cambiar, él tampoco desearía que cambiara. No es así en el caso de *Don Juan*, que sigue el proceso más corto y debe siempre pensarse como absolutamente victorioso. Esto, que podría parecer una ventaja para él, es en realidad una carencia. Por el otro lado, el amor anímico tiene también otra dialéctica, a saber, que también es diferente en relación a cada individuo particular que es objeto de amor. En eso reside su riqueza, la plenitud de su contenido. Otro es el caso de *Don Juan*. Pues éste no tiene tiempo para esas cosas, para él todo es tan sólo cuestión de un momento. Verla y amarla era lo mismo[55]; en algún sentido, eso puede decirse acerca del amor anímico, pero ahí hay también, apenas sugerido, un inicio. A *Don Juan* se le aplica de otra manera. Verla y amarla son lo mismo, eso es el momento, en el mismo momento todo ha terminado, y lo mismo se repite al infinito. Si el pensamiento introduce lo anímico en *Don Juan*, el hecho de que se sitúen aquellas 1.003 en España resulta ridículo, contradictorio, algo que ni siquiera se desprende de la idea. Termina siendo una exageración que resulta molesta, por más que uno imagine que de esa manera se lo idealizaba. Uno se encuentra en aprietos si no cuenta con otro medio que el lenguaje para describir ese amor, pues tan pronto como se ha renunciado a la ingenuidad que con toda inocencia podría sostener que hubo 1.003 en España, se necesita algo más, a saber, la individualización anímica. La estética no se da jamás por satisfecha con esto de meter todo en el mismo saco, ni quiere que se la asombre con cifras aritméticas. El amor anímico no se mueve sino en la rica multiplicidad de la vida individual, en la que los matices son lo verdaderamente significativo. El amor sensual, en cambio, puede meterlo todo en el mismo saco. Lo esencial para él es la femineidad puramente abstracta, y lo más alto es la diferenciación sensual. El amor anímico es la permanencia en el tiempo; el sensual, la desaparición en el tiempo, pero el medio que expresa esto último es justamente la música. La música es magníficamente apta para hacer eso, pues es mucho más





abstracta que el lenguaje, y por eso no enuncia lo particular sino lo general en toda su generalidad, y aún así no enuncia esa generalidad en la abstracción de la reflexión sino en la | concreción de la inme- 100
diatez. Como ejemplo de lo que intento decir, me referiré más precisamente a la segunda aria del sirviente: la lista de las seducidas. Este número puede ser considerado la auténtica epopeya del *Don Juan*. Si pones en duda la exactitud de mi enunciado, haz este experimento. Imagínate a un poeta al que la naturaleza ha dotado de una fortuna superior a la de cualquier otro anterior a él, concédele una frondosa capacidad de expresión, el dominio de las potencias del lenguaje y la autoridad frente a ellas, haz que todo aquello en lo que hay un aliento de vida le obedezca y se incline ante el menor de sus ademanes, que todo esté presto y dispuesto a la espera de sus órdenes, haz que una numerosa cohorte de delicados guiños le circunde, presurosos mensajeros que le procuren ideas en velocísimo vuelo, que nada se le escape, ni el menor de los movimientos, que no haya para él ningún secreto o cosa impronunciable...; asígnale, además de todo eso, la tarea de cantar el *Don Juan* de manera épica y de desplegar la lista de las seducidas. ¿Cuál sería el resultado? Que no terminaría nunca. El error de la épica, si se quiere, es que puede continuar indefinidamente; su héroe, el improvisador Don Juan, puede continuar indefinidamente. El poeta incurrirá, pues, en la multiplicidad, en la cual habrá siempre algo para contentarse, pero no alcanzará nunca el efecto alcanzado por *Mozart*, pues aun cuando acabara finalmente, no habría dicho, con todo, ni la mitad de lo que Mozart ha expresado en esta parte. Pero Mozart no ha incurrido en la multiplicidad, sólo hace desfilar algunas grandes formaciones. Esto tiene su razón suficiente en el medio mismo, la música, que es demasiado abstracta para expresar las diferencias. El *epos* musical resulta de este modo relativamente breve, y sin embargo tiene la incomparable propiedad épica de poder continuar indefinidamente, pues uno siempre puede hacerle comenzar desde el principio y escucharlo una y otra vez, justamente porque está expresado lo general, y porque está expresado con la concreción de la inmediatez. Aquí no se oye a *Don Juan* como a un individuo particular, no se le oye hablar, sino que se oye la voz, la advocación de la sensualidad, y se la oye en medio de los clamores de la femineidad. Sólo de esta manera *Don Juan* puede resultar épico, estar siempre terminando y siempre empezando de cero, pues su vida es una suma de instantes contrapuestos que no guardan relación alguna, su vida es, en tanto que instante, una suma de instantes, y es el instante en tanto que suma de instantes. En esa generalidad, en esta oscilación entre ser individuo y ser un poder de la naturaleza, | en 101

eso consiste *Don Juan*; tan pronto éste se vuelve individuo, lo estético alcanza una categoría totalmente distinta. Por eso es tan natural y tan significativo que, en el caso de seducción que se desarrolla en la pieza, la joven *Zerlina* sea una ordinaria campesina. Los estetas hipócritas que, aparentando comprender a los poetas y compositores, contribuyen tanto como pueden a interpretarlos mal, nos enseñarán tal vez que *Zerlina* es una muchacha excepcional. Cualquiera que diga esto muestra que ha comprendido a *Mozart* de manera totalmente equivocada y que aplica categorías incorrectas. Está claro que su comprensión de Mozart es equivocada, pues Mozart ha hecho todo para que *Zerlina* siga siendo alguien de lo más insignificante, cosa que ha notado también *Hotho*[56], aun cuando no discierne su profunda motivación. En efecto, si el amor de *Don Juan*, en lugar de definirse como sensual, hubiese sido definido de otra manera, si aquél hubiese sido un seductor en sentido espiritual —y esto será objeto de una consideración posterior—, habría sido un error capital en la pieza que la heroína del caso de seducción que la pieza nos ofrece fuese una pequeña campesina. Entonces la estética exigiría que se le impusiese a *Don Juan* una tarea más difícil. Para él, sin embargo, esas diferencias no cuentan. En el supuesto de que pudiésemos atribuirle un dicho semejante respecto de sí mismo, él diría tal vez: «Os equivocáis, no soy un esposo que, para ser feliz, necesita de una muchacha excepcional; lo que me hace feliz es algo que tienen todas las muchachas, por eso las tomo a todas». Así deben entenderse las palabras a las que me referí muy al comienzo: «hasta las coquetas sesentonas», o en otro pasaje: *pur chè porti la gonella, voi sapete quel chè fà* [«basta que lleve faldas, ya sabéis lo que hace aquél»][57]. Para *Don Juan*, cada muchacha es una muchacha corriente, toda historia de amor es una historia cotidiana. *Zerlina* es joven y hermosa, y es una mujer, eso es lo general, lo que tiene en común con cientos de otras muchachas, pero *Don Juan* no desea lo excepcional sino lo general, lo que ella tiene en común con todas las demás mujeres. Si no fuese así, *Don Juan* dejaría de ser absolutamente musical, la estética exigiría la palabra, el parlamento; en cambio, siendo las cosas como son, *Don Juan* es absolutamente musical. Explicaré esto desde otro ángulo, a partir de la construcción interna de la pieza. *Elvira* es, para *Don Juan*, un enemigo peligroso; los parlamentos formulados por el traductor danés lo señalan a menudo[58]. Está claro que es un error darle la palabra a *Don Juan*, pero de ello no se sigue que sus parlamentos no contengan alguna buena observación. Así pues, *Don Juan* teme a *Elvira*. Es
102 probable que algún que otro esteta crea explicar cabalmente | esta circunstancia presentándose con un largo discurso en el que sostiene





que *Elvira* es una muchacha excepcional, etc. Esto no es más que gastar pólvora en salvas. Ella constituye un peligro para él porque ha sido seducida. En el mismo sentido, exactamente en el mismo sentido, *Zerlina* es para él un peligro al ser seducida. Tan pronto como es seducida, se eleva a una esfera superior, hay en ella una consciencia que *Don Juan* no tiene. Por eso constituye un peligro para él. Pero, también en este caso, ella es un peligro para él en función de lo general, no en función de lo accidental.

*Don Juan* es, pues, un seductor, su erotismo es seducción. Decir esto es decir mucho, si se lo entiende de la manera correcta, y poco, si, como de costumbre, se lo concibe con cierta imprecisión. Ya hemos visto que la noción de «seductor» se encuentra esencialmente modificada cuando se trata de *Don Juan*, pues el objeto de su deseo es lo sensual y nada más que eso. Esto tenía su importancia al tratar de mostrar lo que hay de musical en *Don Juan*. En la Antigüedad, lo sensual encontraba expresión en la silenciosa quietud de la plástica; en el mundo cristiano, lo sensual debió enfervorizarse en su impaciente apasionamiento. Pese a que en verdad pueda decirse, por tanto, que *Don Juan* es un seductor, esta expresión, que puede resultar fácilmente irritante para las débiles mentes de algunos estetas, a menudo da lugar a malentendidos, pues tras haber recogido de aquí y allá en un solo montón todo lo que podía decirse al respecto, se lo ha transferido sin más a *Don Juan*. Ora ha puesto uno al descubierto su propia astucia al rastrear la de Don Juan, ora se ha quedado ronco de tanto explicar los ardides y tretas de aquél; en suma, la palabra «seductor» ha permitido que todo el mundo se le ponga en contra de la manera más efectiva, ha contribuido a una comprensión totalmente errada. Cuando se trata de *Don Juan*, hay que usar la expresión «seductor» con gran cuidado, siempre y cuando a uno le importe más decir algo correcto que decir algo banal. No porque *Don Juan* sea demasiado bueno, sino porque no cae en modo alguno bajo determinaciones éticas. Es por eso por lo que yo le llamaría más bien un impostor, pues ello comporta siempre una mayor ambigüedad. Para ser un seductor se requiere siempre una cierta reflexión, una cierta conciencia, y en la medida en que ésta se hace presente, puede resultar adecuado hablar de artimañas, ardides y ofensivas solapadas[59]. A *Don Juan* le falta esa conciencia. Por eso no seduce. Desea, y ese deseo resulta seductor; en ese sentido seduce. Goza de la satisfacción del deseo; una vez que ha gozado de ello, busca un nuevo objeto, y
así al infinito. Por eso engaña, pero | no en el sentido de preparar su 103
engaño por anticipado; el propio poder de la sensualidad es el que engaña a las seducidas, y es más bien una especie de némesis. Desea y

no cesa jamás de desear, y goza de la satisfacción del deseo. Lo que le falta para ser un seductor es el tiempo previo en el que prepararía su plan, y el tiempo posterior en el que cobraría conciencia de su obrar. Un seductor debe, por tanto, disponer de un poder que *Don Juan*, por mucho que esté equipado en otros aspectos, no tiene, a saber, el poder de la palabra. Tan pronto como le concedemos el poder de la palabra, deja de ser musical y el interés estético resulta totalmente distinto. *Achim von Arnim* habla en alguna parte[60] de un seductor de índole totalmente distinta, un seductor que cae bajo determinaciones éticas. Se refiere a él con una expresión que podría casi igualar en verdad, osadía y concisión los golpes de arco mozartianos. Dice que sería capaz de hablarle a una mujer de un modo tal que, aun si lo cogiera el diablo, su elocuencia le permitiría desembarazarse de él y ponerse a hablar con su bisabuela. Éste es el seductor auténtico, y es que el interés estético en este caso es otro, a saber, el cómo, el método. Por eso es muy significativo, cosa que tal vez la mayoría ha pasado por alto, que *Fausto*, que es la reproducción de *Don Juan*, seduzca sólo a una muchacha, mientras que *Don Juan* seduce a cientos de ellas; pero esa única muchacha es también seducida y aniquilada de una manera que, en sentido intensivo, difiere totalmente del modo como *Don Juan* ha engañado a todas las demás; y ello justamente porque Fausto, en tanto que reproducción, tiene en sí la determinación del espíritu. La fuerza de ese seductor es la palabra, es decir, la mentira. Hace unos días oí a un soldado que le hablaba a otro acerca de un tercero que había engañado a una muchacha; la descripción que ofrecía no era detallada, pero su expresión fue más que suficiente: «consiguió tal y tal cosa con mentiras». Un seductor como ése es de una clase totalmente diferente a *Don Juan*, es esencialmente distinto de él, lo cual puede verse también en que tanto él como su actividad son sumamente antimusicales y, en sentido estético, caen dentro de la determinación de lo interesante. Por eso el objeto de su deseo es también, si se lo piensa de un modo estéticamente correcto, algo más que la mera sensualidad.

¿Pero cuál es entonces la fuerza con la que seduce *Don Juan*? Es el deseo, la energía del deseo sensual. Desea, en cada mujer, lo femenino en su totalidad, y en eso consiste el idealizante deseo sensual
104 con el que embellece y al mismo tiempo vence a su presa. El reflejo |
de esa pasión gigantesca embellece y desarrolla lo deseado, que ante su resplandor se sonroja de intensa belleza. Así como el fuego del entusiasta ilumina con un brillo de seducción incluso a los extraños que se relacionan con él, así también él transfigura a cada muchacha en un sentido aún más profundo, pues su relación con ella es una





relación esencial. Por eso todas las diferencias finitas desaparecen en comparación con aquello que para él es lo principal: que sea una mujer. A las mayores las rejuvenece hasta hacerles llegar al justo medio de la belleza femenina, a las niñas las hace casi madurar en un santiamén; todo lo que sea mujer es su presa (*pur chè porti la gonella, voi sapete quel chè fà*) [«basta que lleve faldas, ya sabéis lo que hace aquél»]. Esto, sin embargo, no debe entenderse jamás en el sentido de que su sensualidad sería una ceguera; como por instinto, él sabe muy bien hacer diferencias y, ante todo, idealiza. Si traigo aquí a colación por un instante el estadio previo, el del *paje*, el lector recordará tal vez que ya en esa ocasión, al hablar de él, comparé un parlamento del *paje* con uno de *Don Juan*. Al paje mítico le hice permanecer en su sitio, pero al real le hice tomar las armas[61]. Pero, suponiendo que el paje mítico se ha soltado y que se ha puesto en movimiento, podría recordar aquí un parlamento del paje que es adecuado a *Don Juan*. Cuando *Querubino*, ligero como un pájaro y lleno de osadía, salta por la ventana, la impresión que le causa a *Susana* es tan fuerte que ésta casi se desvanece y, cuando vuelve en sí, exclama: «¡Vedle correr! ¡Sí que ha de tener éxito con las muchachas!». Aquí *Susana* se expresa con total exactitud, y el motivo de su desvanecimiento no es sólo la representación de ese osado salto, sino más bien el hecho de que aquél ya ha tenido éxito con ella. El paje, en efecto, es el futuro *Don Juan*, sin que esto deba entenderse en el sentido ridículo de que el paje se transformaría en *Don Juan* al volverse viejo. Pero *Don Juan* no sólo tiene éxito con las muchachas, sino que las hace dichosas y... desdichadas; pero, curiosamente, eso es lo que ellas quieren, y sería mísera aquella muchacha que no deseara ser desdichada por el hecho de haber sido dichosa una vez junto a *Don Juan*. Así pues, si sigo hablando de *Don Juan* como de un seductor, de ninguna manera me lo imagino proyectando sigilosamente sus planes, calculando arteramente el efecto de sus intrigas; aquello mediante lo cual engaña es la genialidad de lo sensual, y él mismo es como la encarnación de ésta. Carece de prudencia reflexiva, su vida es espumosa como el vino que
le da fuerzas, su | vida tiene movimiento, como las tonadas que acom- 105
pañan sus alegres banquetes, es siempre triunfante. No necesita preparativos, ni arreglos, ni tiempo, pues está siempre listo, es decir, la fuerza está siempre en él, y también el deseo, y sólo cuando desea está propiamente en su elemento. Se sienta a la mesa, alza el cáliz con la alegría de un dios... se pone de pie con la servilleta en la mano, listo para el ataque. Si *Leporello* lo despertara en mitad de la noche, se incorporaría, siempre seguro de su victoria. Pero esa fuerza, ese poder no es algo que la palabra pueda expresar, sólo la música puede

darnos una idea al respecto, pues para la reflexión y para el pensamiento es algo indecible. Puedo exponer claramente en palabras las tretas de un seductor determinado de manera ética, y sería vano que la música intentara cumplir esa tarea. Con *Don Juan* sucede lo contrario. ¿Qué clase de poder es éste? — Nadie puede decirlo, incluso si le preguntara a *Zerlina*, antes de que llegara al baile: ¿cuál es el poder con el que te aprisiona?, ella respondería: no se sabe; y yo diría: ¡Bien dicho, mi niña! Hablas con mayor sabiduría que los sabios de la India, *richtig, das weiß man nicht* [«exacto, no se sabe»], y yo, por desgracia, tampoco puedo decirlo.

Esa fuerza en *Don Juan*, esa omnipotencia, esa vida, sólo puede expresarla la música, y el único predicado aplicable que conozco es éste: es la exuberancia vital de la jovialidad. Por eso, cuando *Kruse* le hace decir a *Don Juan*, al entrar éste en escena para la boda de *Zerlina:* «¡Alegría, muchachas, que estáis todas vestidas como para una boda!»[62], lo que dice es totalmente acertado y tal vez digo, además, más de lo que piensa. Pues él mismo trae la jovialidad consigo y, por lo que concierne a la boda, no carece de significación que todas estén vestidas como para una boda; pues *Don Juan* no sólo es hombre para *Zerlina*, sino que festeja con campanas y canciones las bodas de las jóvenes de toda la comarca. ¿Qué tiene, entonces, de extraño que esas alegres muchachas se amontonen en torno a él? Y no quedarán defraudadas, pues él tiene suficiente para todas ellas. Requiebros, suspiros, miradas osadas, ademanes sigilosos, susurros secretos, la peligrosa proximidad y la tentadora distancia... y esto son sólo los misterios menores[63], meros regalos de boda. Para *Don Juan* es un regocijo alzar la mirada sobre una mies tan rica como ésa; se encarga de la comarca entera, y puede que eso, sin embargo, no le lleve más tiempo del que *Leporello* utiliza en el recuento.

Lo desarrollado hasta aquí guía una vez más el pensamiento en dirección a lo que constituye el objeto propio de la investigación, el hecho de que *Don Juan* es absolutamente musical. Desea de manera
106 sensual, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad, | las seduce a todas. La palabra y el parlamento le son ajenos, pues, si no, se transformaría en seguida en un individuo reflexivo. Carece en absoluto de esa permanencia, se apresura en pos de una desaparición eterna, exactamente como la música, de la cual cabe decir que ha pasado tan pronto como deja de sonar, y sólo vuelve a ser cuando vuelve a sonar. Si me permito interrogar aquí, por tanto, cuál era el aspecto de *Don Juan*, si era apuesto, joven o viejo, cuál era su edad aproximada, no es sino a la manera de una adaptación, y lo que cabe decir a este respecto sólo puede tener lugar aquí en el mismo sentido en el





que la Iglesia estatal admite que una secta sea parte de ella. Es apuesto, sí, no del todo joven; si debo apostar por una edad, diría que treinta y tres años, pues es la edad de la generación[64]. Lo que hay de inquietante en el hecho de librarse a este tipo de indagaciones es que, demorándose en lo particular, se pierde fácilmente la totalidad, como si *Don Juan* sedujese por su belleza o por alguna otra cosa que se pudiese mencionar; de esa manera se le ve, pero ya no se le oye, y de esa manera se le pierde. Por tanto, si tratase de hacer cuanto está a mi alcance para ayudar al lector a concebir a *Don Juan* y dijese: mira, ahí lo tienes, mira cómo llamean sus ojos, cómo se abre su boca al sonreír, tan seguro como está de su victoria, observa cómo su mirada soberana exige lo que es del César[65], mira cuán ligero es su paso al danzar, con cuánto orgullo tiende la mano, cuán dichosa es aquella a la que se la ofrece...; o si dijese: mira, está en la oscuridad del bosque, recostado en un árbol, acompañado por una guitarra, y mira cómo esa joven muchacha se esconde entre los árboles, temerosa como un sobresaltado animal salvaje, pero él no tiene prisa, sabe que lo busca a él...; o si dijese: está descansando a la orilla del lago en una noche clara, una noche tan bella que la luna se detiene y revive sus amores de juventud, tan bella que las jóvenes de la ciudad harían lo imposible por poder deslizarse hasta allí y, cuando la luna vuelve a elevarse para iluminar el cielo, valerse de la oscuridad del instante para besarlo...; si yo dijera estas cosas, el lector atento diría: he aquí que todo se ha echado a perder, pues hasta él mismo ha olvidado que *Don Juan* no debe ser visto sino oído. Por eso diré, en lugar de todas esas cosas: escucha a *Don Juan*, pues si no puedes hacerte una idea de él al escucharlo, entonces no lo harás nunca. Escucha el comienzo de su vida; así como el rayo brota de la oscuridad del cielo tormentoso, así emerge *Don Juan* de las honduras de la seriedad, más rápido que el cauce de ese rayo, más inestable | que él y, sin embargo, no menos 107
acompasado; escucha cómo se abate sobre lo múltiple de la vida, cómo arremete contra sus sólidas murallas, escucha la leve danza de esos violines, escucha la señal de júbilo, escucha el alborozo del placer, escucha la festiva bienaventuranza del goce, escucha su vuelo salvaje; es él el que pasa presuroso, más veloz, más inestable aún; escucha el apetito desenfrenado de la pasión, escucha el murmullo del amor, escucha el susurro de la tentación, escucha el torbellino de la seducción, escucha el silencio del instante... escucha, escucha, escucha el *Don Juan* de *Mozart*[66].

## 2. *Otras versiones del* Don Juan *comparadas con la concepción musical*

La idea del *Fausto* ha sido, como se sabe, objeto de diversas concepciones, cosa que no ha sucedido en modo alguno con el *Don Juan*. Puede que esto parezca extraño, tanto más en la medida en que el período que éste último caracteriza en el desarrollo de la vida individual es mucho más universal que el del primero. Pero tiene su explicación, pues lo *fáustico* presupone, justamente, un tipo de madurez espiritual que hace que se lo conciba de manera mucho más natural. A esto se suma lo que señalé más arriba, al aludir a la circunstancia de que no existe, en este sentido, una leyenda relativa a *Don Juan*, y es el hecho de que, antes de que *Mozart* descubriera tanto el medio como la idea, la cuestión del medio planteaba dificultades profundas. Sólo a partir de ese instante la idea alcanzó su verdadera dignidad, y fue entonces cuando, como nunca antes, caracterizó una fase de la vida individual; lo hizo, sin embargo, con tanta fortuna, que el impulso de destacar de modo poético las vivencias de la fantasía no llegó a cobrar necesidad poética. Esto, a su vez, demuestra de manera indirecta el valor absolutamente clásico de la ópera de *Mozart*. El ideal de esa tendencia había alcanzado ya su expresión artística en un grado tal que, aunque pudiera ser tentador, no lo fue para la productividad poética. Claro que la música *mozartiana* ha sido tentadora, pues ¿qué jovenzuelo no ha pasado por momentos de su vida en los que habría dado la mitad de su reino, si no el reino entero, por ser un *Don Juan*, momentos en los que habría dado la mitad de su vida, si no la vida entera, por ser *Don Juan* durante un año? Pero por eso mismo fueron también los seres más profundos los que fueron toca-
108 dos por | la idea; éstos hallaron expresado todo en la música de *Mozart*, hasta la más leve brisa, hallaron en la grandiosa pasión de aquélla la resonante expresión de lo que se agitaba en su propio interior, sintieron que todos los estados de ánimo gravitaban hacia esa música como el arroyo se precipita hacia el mar infinito. Estos seres hallaron en el *Don Juan* de *Mozart* tanto el texto como el comentario y, al deslizarse de ese modo hacia su música y sumirse en ella, disfrutaron de la alegría de perderse a sí mismos y adquirieron la riqueza del asombro. La música *mozartiana* no fue en modo alguno una limitación, sino todo lo contrario, pues sus propios estados de ánimo se ampliaron y cobraron una dimensión sobrenatural tan pronto como fueron reconocidos en *Mozart*. Los seres inferiores que no barruntan ninguna infinitud, los que no conciben infinitud alguna, esos chapuceros que creen ser ellos mismos un *Don Juan* sólo por haber rozado





la mejilla de una campesina, por haber ceñido en sus brazos a una sirvienta o haber hecho sonrojar a una joven doncella, ésos no han entendido la idea ni han entendido a *Mozart*, no han sabido producir ellos mismos un *Don Juan* que no fuera una ridícula caricatura, un ídolo familiar que tal vez alguna prima, con una mirada nublada por el sentimentalismo, podría ver como un *Don Juan* de verdad, suma de todos los encantos. El *Fausto* no ha alcanzado todavía una expresión en ese sentido y, como se ha observado anteriormente, no lo podrá nunca, debido a que su idea es mucho más concreta. La concepción del *Fausto* puede ser tomada merecidamente como una concepción acabada, y aun así la generación siguiente volverá a parir un *Fausto*; *Don Juan*, en cambio, debido al carácter abstracto de la idea, vive eternamente en todas la épocas, y querer elaborar un *Don Juan* después de *Mozart* será siempre como querer escribir una *Ilias post Homerum* [Ilíada después de Homero][67], si bien en un sentido que va mucho más allá del aplicado a *Homero*.

Por muy exacto que sea lo dicho hasta aquí, de ello no se sigue de ningún modo que alguna criatura dotada de talento no haya hecho también el intento de concebir a *Don Juan* de otra manera. Todo el mundo sabe que es así, pero acaso no todo el mundo ha advertido que el modelo de todas las otras concepciones es esencialmente el *Don Juan* de Molière[68]; pero éste, por su parte, además de ser muy anterior al de *Mozart*, es cómico, y su relación con el *Don Juan* de *Mozart* es como la que existe entre un cuento de hadas según la concepción de *Musäus*[69] y la adaptación del mismo hecha por *Tieck*[70]. En este sentido puedo limitarme a comentar el *Don Juan* de *Molière* y, al intentar valorarlo de manera estética, ofrecer también una valoración indirecta de las otras concepciones. Con el *Don Juan* de *Heiberg*[71], sin embargo, haré una excepción. Él mismo señala en el título que éste es «parcialmente conforme a *Molière*». Y esto es | muy cier- 109
to, pero la pieza de *Heiberg* tiene una gran ventaja con respecto a la de *Molière*. Ello se debe a la segura mirada estética con la que *Heiberg* concibe siempre su tarea, el gusto que aplica en sus distinciones, pero no hay que descartar que, en este caso, el profesor *Heiberg* haya sido indirectamente influenciado por la concepción de *Mozart*, teniendo en cuenta la manera como debe concebirse el *Don Juan* cuando no se quiere hacer que la música sea la expresión propia o si se lo quiere presentar bajo otras categorías estéticas. El profesor *Hauch* también ha elaborado un *Don Juan*[72] que cae bajo la determinación de lo interesante[73]. Si paso a referirme ahora al otro grupo de adaptaciones del *Don Juan*, no necesito recordarle al lector que no lo hago en función del presente opúsculo, sino sólo para aclarar el sentido de

la concepción musical más plenamente de lo que ha sido posible en lo precedente.

Más arriba se ha caracterizado ya el punto de inflexión en la concepción del *Don Juan* de la manera siguiente: todo se transforma cuando a éste se le da la dicción. Pues la reflexión, que es la que motiva la dicción, le hace salir reflexivamente de la oscuridad en la que sólo es audible de modo musical. En este sentido cabría pensar que el *Don Juan* podría tal vez concebirse de la mejor manera como ballet[74]. Y es muy sabido que se lo ha concebido de ese modo. De todos modos es elogioso que esa concepción haya sabido medir sus fuerzas y se haya limitado, por ende, a la escena final, que es cuando la pasión de *Don Juan* se hace más fácilmente visible en la gimnasia pantomímica. El efecto de ello, a su vez, es que no se presenta a *Don Juan* en su pasión esencial sino en lo accidental, y la cartelera de ese tipo de espectáculo contiene siempre más que la pieza; contiene, en efecto, el hecho de que se trata *de Don Juan*, del seductor *Don Juan*, mientras que el ballet mismo no representa casi otra cosa que los tormentos de la desesperación, y su expresión, en la medida en que ésta sólo puede ser pantomímica, es algo que aquél tiene en común con muchos otros desesperados. Lo esencial del *Don Juan* no puede ser representado en ballet, y cualquiera advierte con facilidad lo ridículo que sería ver a *Don Juan* cautivar a una muchacha con sus pasos de danza y sus ingeniosas gesticulaciones. La del *Don Juan* es una determinación hacia adentro, y por eso no puede hacerse visible o manifestarse en formas corpóreas y en los movimientos de las mismas, ni en una armonía plástica.

Ahora bien, por más que no se le quiera conceder la dicción a *Don Juan*, cabría pensar una concepción del *Don Juan* que, de todas
110 maneras, utilizara la palabra como medio. | Tal concepción, en realidad, existe, y es la de *Byron*[75]. En muchos aspectos, *Byron* estaba ciertamente capacitado para producir un *Don Juan*, y por eso hay que estar seguro de que el fracaso de esa empresa no tiene su razón en *Byron* sino en algo mucho más profundo. *Byron* se atrevió a mostrarnos la génesis de *Don Juan*, a contarnos su vida de infancia y de juventud, a construirlo a partir del contexto de hechos vitales finitos. De ese modo *Don Juan* se convirtió en una personalidad reflexiva que pierde la idealidad que tiene en la representación tradicional. Explicaré en seguida cuál es el cambio que se produce en relación a la idea. Cuando *Don Juan* es concebido musicalmente, escucho en él toda la infinitud de la pasión, pero también su infinito poder al que nada puede resistirse; escucho el salvaje apetito del deseo, pero también la absoluta victoria de ese deseo, a la que sería vano querer





oponer resistencia. Si el pensamiento se detiene alguna vez en el obstáculo, éste tiene el sentido de avivar la pasión más bien que el de oponérsele realmente, el goce se acrecienta, la victoria es segura y el obstáculo no es sino un incentivo. Esa vida impulsada de modo elemental es la que encuentro en *Don Juan*, demoníacamente poderosa e irresistible. Ésa es su idealidad, y en ella he hallado una alegría sin impedimentos, puesto que la música no me lo representa como persona o individuo, sino como poder. Si *Don Juan* es concebido como individuo, se pone *eo ipso* en conflicto con el mundo circundante, siente como individuo el peso y las ataduras de ese entorno, tal vez lo vence en tanto que gran individuo, pero en seguida se advierte que la dificultad de los obstáculos desempeña aquí un papel diferente. El interés se deposita esencialmente en ellos. Pero de ese modo *Don Juan* es emplazado bajo la determinación de lo interesante. Si se le quiere representar como absolutamente victorioso valiéndose de la pompa de la palabra, se advierte en seguida que ésta no es suficiente, pues al individuo como tal no le corresponde ser victorioso, y lo que se requiere es la situación crítica del conflicto.

La oposición que el individuo debe combatir puede ser, por un lado, una oposición externa que no reside tanto en el objeto como en el mundo circundante, y puede, por otro lado, residir en el objeto mismo. Todas las concepciones del *Don Juan* se han ocupado más que nada del primero de estos casos, puesto que se ha fijado el momento de la idea según el que *Don Juan*, en tanto que erotista, debía salir victorioso. En cambio, me parece que sólo cuando se hace resaltar el otro aspecto se abre el panorama para una concepción significativa del *Don Juan* capaz de | de constituir la contrafigura del *Don* 111
*Juan* musical; todas las concepciones del *Don Juan* que se sitúan entre estas dos, por el contrario, siguen conteniendo siempre imperfecciones. En el *Don Juan* musical se encontraría, pues, el seductor extensivo; en el otro, el intensivo. A este último *Don Juan* no se le representa como tomando posesión de su objeto de un solo plumazo, no es el seductor determinado de manera inmediata, es el seductor reflexivo. Lo que aquí debe ocuparnos es la artimaña, la astucia mediante la cual sabe meterse en el corazón de una muchacha, el señorío que sabe alcanzar sobre él, la seducción cautivante, planificada, paulatina. Aquí no importa a cuántas ha seducido, lo que llama la atención es el arte, la minuciosidad, la ingeniosa astucia con la que seduce. Finalmente, el goce mismo es tan reflexivo, que llega a ser distinto del goce del *Don Juan* musical. El *Don Juan* musical goza con la satisfacción; el *Don Juan* reflexivo goza con el engaño, goza con el ardid. El goce inmediato ha quedado atrás, y aquello de lo que se goza es más bien

la reflexión sobre el goce. Hay un particular indicio de esto en la concepción de *Molière*[76], sólo que de ningún modo llega a hacerse valer debido a que todo lo demás en dicha concepción se lo impide. El deseo despierta en *Don Juan* porque éste ve la felicidad de una de las muchachas en su relación con aquel a quien ama, Don Juan comienza por los celos. Éste es un interés al que la ópera no nos hace prestar atención en absoluto, precisamente porque *Don Juan* no es un individuo reflexivo. Si *Don Juan* es concebido como individuo reflexivo, sólo se puede alcanzar una idealidad análoga a la del *Don Juan* musical llevando el asunto al terreno psicológico. Lo que de esa manera se obtiene es la idealidad de la intensidad. Por eso el *Don Juan* de *Byron* debe ser considerado como un fracaso, pues se desarrolla de manera épica. El *Don Juan* inmediato debe seducir a 1.003 muchachas; el reflexivo sólo necesita seducir a una, y lo que nos importa es cómo lo hace. La seducción del *Don Juan* reflexivo es una obra de arte en la que cada pequeño rasgo tiene una significación particular; la seducción del *Don Juan* musical es un ademán, es cosa de un instante, algo que se hace en menos tiempo del que lleva decirlo. Me acuerdo de un cuadro que vi una vez. Un joven apuesto, un verdadero mujeriego. Jugaba con un grupo de jóvenes muchachas, todas en esa edad peligrosa en la que no se es ni adulta ni niña. Se divertían, entre otras cosas, saltando sobre una acequia. Él se paraba
112 en el borde y las | ayudaba a saltar, tomándolas de la cintura, alzándolas levemente en el aire y colocándolas del otro lado. Era una escena magnífica, me alegraba tanto a causa de él como a causa de las jóvenes. Me hacía pensar en *Don Juan*. Las jóvenes corren a sus brazos, y él las toma con la misma rapidez, con la misma agilidad las coloca del otro lado de la acequia de la vida.

El *Don Juan* musical es absolutamente victorioso y por eso, como es natural, dispone de todos los medios que pueden conducir a esa victoria, o, más bien, dispone del medio de manera tan absoluta, que es como si no necesitara utilizarlo, es decir, que no lo utiliza como medio. Tan pronto se convierte en un individuo reflexivo, resulta claro que existe algo llamado «medio». Si el poeta se lo brinda y hace al mismo tiempo, sin embargo, que la oposición y los obstáculos sean tan considerables que la victoria misma resulte dudosa, *Don Juan* cae bajo la determinación de lo interesante, y a este respecto cabe pensar en varias concepciones del *Don Juan* hasta llegar a lo que anteriormente hemos denominado el seductor intensivo; si el poeta le niega el medio, la concepción cae bajo la determinación de lo cómico. No me he topado con ninguna concepción cabal que le haya puesto bajo la determinación de lo interesante; puede decirse, en cambio, que las





concepciones del *Don Juan* se aproximan en su mayoría a lo cómico. Esto puede explicarse por el hecho de que se remiten a *Molière*, en cuya concepción lo cómico se duerme en los laureles, y el mérito de *Heiberg* consiste en haber tomado clara conciencia de este hecho, razón por la cual califica su pieza nada más que como teatro de marionetas, si bien en muchos otros aspectos hace que lo cómico salga a relucir. El hecho de que a una pasión, al ser representada, se le niegue el medio para su satisfacción, puede provocar un giro trágico o un giro cómico. El giro trágico no puede producirse tanto en los casos en los que la idea aparece como totalmente injustificada, y por eso se está tan cerca de lo cómico. Si le atribuyo a un individuo el vicio del juego y le doy cinco reales[77] para que los apueste, el giro resulta cómico. Es cierto que esto no es exactamente lo que sucede en el *Don Juan* de *Molière*, pero es algo parecido. Si hago que *Don Juan* se encuentre en aprietos económicos, que le acosen los acreedores, en seguida pierde la idealidad que tiene en la ópera y el efecto resulta cómico. Por eso la famosa escena cómica de *Molière*[78], que como tal
tiene gran valor y, además, encaja muy | bien en su comedia, no 113
debería jamás ser incorporada en la ópera, en la que tiene un efecto completamente perturbador.

Que la concepción de *Molière* tiende a lo cómico resulta visible no sólo en la mencionada escena cómica, que no demostraría nada si fuese un hecho totalmente aislado, sino que toda la estructura tiene esa impronta. La primera y última frases de *Sganarelle*[79], el comienzo y el final de la pieza entera, lo testimonia de una manera más que suficiente. *Sganarelle* comienza con el elogio de una pizca de tabaco, cosa que muestra, entre otras cosas, que no ha de costarle mucho trabajo tener que servir a este *Don Juan*; y termina quejándose de que él es el único a quien no se ha hecho justicia. La circunstancia de que *Molière*, habiendo hecho que la estatua venga en busca de *Don Juan*, ponga esas palabras en boca de *Sganarelle*, pese a que también él ha sido testigo de ese horror, parece sugerir que la estatua, dado que ésta, además, se ocupaba de administrar justicia en el mundo y de castigar los vicios, debería haber considerado la posibilidad de pagarle a *Sganarelle* el merecido salario por su tan prolongado y leal servicio a *Don Juan*, cosa que su amo no tuvo ocasión de hacer a causa de su repentina partida; tener en cuenta esa circunstancia bastaría para que cualquiera advierta lo que hay de cómico en el *Don Juan* de *Molière*. (La versión de *Heiberg*, que con respecto a la de *Molière* tiene la ventaja de ser más correcta, produce también de un modo u otro un giro cómico al poner en boca de *Sganarelle* una fortuita sapiencia que nos lo muestra como un aprendiz de ladrón, alguien que acaba siendo sirviente de

*Don Juan* tras haber probado muchas otras cosas.) El héroe de la pieza, *Don Juan*, es nada menos que un héroe, un sujeto más que desgraciado que tal vez no pudo pasar sus exámenes de teología[80] y que ahora ha escogido un modo de vida diferente. Pues incluso cuando se nos dice que es hijo de un hombre muy distinguido[81], dispuesto a inspirar también en él las virtudes e inmortales hazañas asociadas al gran apellido de sus antepasados, esto es tan inverosímil, en relación a todas sus demás conductas, que uno llega a preguntarse si todo el asunto no será una mentira tramada por el mismo *Don Juan*. Su comportamiento no es muy caballeresco, no se le ve empuñar la espada para abrirse paso a través de las dificultades de la vida, lo que hace es repartir bofetadas a diestro y siniestro, y hasta llega casi a pegarse con el novio de una de las muchachas[82]. Así que, si el *Don Juan* de *Molière* es realmente un caballero, hay que destacar la capacidad del autor para hacernos olvidar que lo es y
114 | mostrarnos en su lugar a un pendenciero, un petimetre común y corriente al que no le importa ponerse a pelear. Quien haya tenido la oportunidad de tomar como objeto de observación lo que se llama un petimetre, sabrá también que los hombres de esa clase tienen gran afición por el mar, y por eso le parecerá también normal que *Don Juan*, tras haber avistado un par de faldas, se ponga de inmediato a seguirlas desde una barca por la ribera del Kalleboe[83], en una improvisada aventura naval, o que la barca zozobre. *Don Juan* y *Sganarelle* están finalmente a punto de perder la vida, y son salvados por *Pedro* y el larguirucho *Lucas*[84], que antes habían apostado si se trataba realmente de hombres o de una roca, apuesta que le costará a *Lucas* un marco y ocho chelines[85], cantidad que es casi tan excesiva para *Lucas* como para *Don Juan*. Pero aun cuando esto parezca totalmente natural, la estampa queda como desencajada por un instante cuando se sabe que *Don Juan*, además, es el pícaro que ha seducido a *Elvira*[86], matado al Comendador, etc. Cosa que suena sumamente inverosímil y que, una vez más, hay que explicar como una mentira para restituir la armonía. Si *Sganarelle* debe darnos una idea de la pasión que arrebata a *Don Juan*, su expresión es tan figurada que es imposible contener la risa, como cuando le dice a *Guzmán*: «Con tal de conseguir a aquella a quien desea, *Don Juan* estaría dispuesto a desposar al perro y al gato de la muchacha o, lo que es peor, a casarse contigo»[87]; o cuando hace notar que su amo no sólo es incrédulo con respecto al amor sino también con respecto a la medicina[88].

Si la concepción *molieresca* de *Don Juan*, considerada como versión cómica, fuese correcta, no seguiría aquí refiriéndome a ella, pues lo único que me ocupa en esta investigación es la concepción ideal y la significación de la música. En ese caso podría contentarme con





llamar la atención sobre la notable circunstancia de que sólo mediante la música se ha concebido a Don Juan de manera ideal, con la idealidad que éste tiene en la representación tradicional de la Edad Media. Así, la ausencia de una concepción ideal en el medio del lenguaje probaría de manera indirecta la exactitud de mi posición. Pero aquí puedo hacer algo más que eso, precisamente porque *Molière* no es correcto, y lo que le impidió serlo es el hecho de haber conservado algo del ideal de Don Juan tal como lo ofrece la representación tradicional. Tan pronto como señalo esto, resulta nuevamente visible que ese ideal, sin embargo, sólo puede expresarse mediante la música, con lo cual vuelvo una vez más a mi auténtica tesis.

| En el Don Juan de *Molière*, *Sganarelle* tiene ya al comienzo del 115
primer acto un parlamento muy largo en el que quiere darnos una idea de la ilimitada pasión y las numerosas aventuras de su amo. Este parlamento corresponde por completo, en la ópera, a la segunda aria del sirviente. El efecto que provoca no carece de comicidad, y aquí, una vez más, la concepción de *Heiberg* tiene la ventaja de que lo cómico es más homogéneo que en *Molière*. Éste, por su parte, intenta hacernos presentir su poder, pero no le da resultado; sólo la música puede darle unidad, puesto que describe la conducta de *Don Juan* y al mismo tiempo nos hace escuchar el poder de la seducción a la vez que la lista se nos abre.

En *Molière*, la estatua viene en el último acto en busca de *Don Juan*. Por más que el poeta haya intentado anticipar la aparición de la estatua haciendo que una advertencia la preceda, esa piedra sigue siendo siempre una dramática piedra de escándalo. Cuando *Don Juan* es concebido de manera ideal como fuerza, como pasión, hasta el cielo debe ponerse en movimiento. Cuando no lo es, resulta siempre sospechoso que se apliquen medios tan drásticos. En realidad el Comendador no necesita tomarse esa molestia, pues es mucho más fácil que *Don Juan* reciba su merecido de parte del señor *Pascual*. Ello correspondería totalmente al espíritu de la comedia moderna, que no necesita recurrir a poderes tan grandes para causar destrozos, justamente porque los poderes motores mismos no son tan grandiosos. A ésta le resultaría completamente natural hacer que *Don Juan* tomara conocimiento de las triviales restricciones de la realidad. En la ópera es del todo correcto que el Comendador regrese, pero es porque su aparición comporta una verdad ideal. La música hace que el Comendador se convierta en seguida en algo más que un individuo particular, su voz se expande hasta ser la voz del espíritu. Así como *Don Juan*, por tanto, es concebido con seriedad estética en la ópera, así también lo es el Comendador. En *Molière*, éste viene con una

gravedad y un peso éticos que lo vuelven casi ridículo; en la ópera, viene con estética ligereza, con verdad metafísica. Ningún poder en la pieza, ningún poder en el mundo es capaz de dominar a *Don Juan*, sólo un espíritu es capaz de ello, un fantasma. Cuando se entienda esto del modo correcto, se esclarecerá también la concepción de *Don Juan*. Un espíritu, un fantasma, es una reproducción, en eso reside el secreto inherente al hecho de que retorne; pero *Don Juan* lo puede todo, puede resistirlo todo menos la reproducción de la vida, y ello porque él mismo es vida inmediatamente sensual, cuya negación es el espíritu.

Según la concepción que de *Sganarelle* tiene *Molière*, aquél es un
116 personaje inexplicable | cuyo carácter resulta sumamente confuso. Lo perturbador en este caso, una vez más, consiste en que *Molière* ha conservado algo de la tradición. Cuando *Don Juan*, en definitiva, es un poder, ello se muestra también en su relación con *Leporello*. Éste se siente arrastrado hacia él, desbordado por él, se sume en él y llega a ser un mero órgano para la voluntad de su amo. Esa simpatía oscura y opaca hace justamente de *Leporello* un personaje musical, y el hecho de que no sea capaz de desprenderse *de Don Juan* se percibe como algo totalmente natural. Con *Sganarelle*, la cosa es distinta. En *Molière*, *Don Juan* es un individuo particular, y *Sganarelle*, en relación con él, aparece también como estando en relación con un individuo. Si *Sganarelle* se siente indisolublemente ligado a él, no será más que una justa exigencia estética reclamar que se indique de qué manera se puede explicar ese hecho. De nada sirve que *Molière* le haga decir que no puede desprenderse de él[89], pues el lector o espectador no ve ningún motivo razonable para ello, y aquí se trata precisamente de la pregunta acerca de un motivo razonable. La inconstancia de *Leporello* está bien fundada en la ópera, pues éste, comparado con *Don Juan*, está más cerca de ser una conciencia individual, y por eso la vida donjuanesca se refleja nítidamente en él sin que él mismo, sin embargo, sea propiamente capaz de penetrarla. En *Molière*, *Sganarelle* es a veces peor y a veces mejor que *Don Juan*, pero aun así es inexplicable que lo abandone, pues ni siquiera recibe su paga. Si hay que ver en *Sganarelle* una unidad que corresponda a la simpatética opacidad musical que *Leporello* tiene en la ópera, no queda otra cosa que tomarla por una semi-imbecilidad. En esto se vuelve a ver un ejemplo del hecho de que lo musical debe prevalecer para que *Don Juan* pueda ser concebido en su verdadera idealidad. El error de *Molière* no es haberlo concebido de manera cómica, sino no haber sido exacto.

El Don Juan de *Molière* es también un seductor, pero de ello la pieza nos da tan sólo una somera idea. No puede negarse que el





hecho de que *Elvira*, en *Molière*, sea la consorte[90] de *Don Juan*, se adecua al efecto cómico con particular exactitud. En seguida se advierte que se trata de una persona corriente que utiliza la promesa de matrimonio para engañar a la muchacha. De ese modo *Elvira* pierde por completo la posición ideal que tiene en la ópera, a la que concurre sin más armas que las de la femineidad mancillada, mientras que aquí uno se la imagina portando el certificado matrimonial; y *Don Juan* pierde la seductora duplicidad del hombre joven que es | a la 117
vez un esposo experimentado, es decir, experimentado en virtud de todas sus experiencias externas. Es cierto que algunos parlamentos de *Sganarelle* deberían informarnos acerca de cómo ha engañado a *Elvira* y con qué medios la ha hecho salir del convento; pero puesto que la escena de seducción que tiene lugar en la pieza no nos permite admirar el arte de *Don Juan*, es natural que se debilite la confianza depositada en esas hazañas. Si bien no tendría por qué hacerlo, teniendo en cuenta que su Don Juan es cómico, *Molière* quiere darnos a entender que este *Don Juan* es en realidad el Don Juan heroico que ha conquistado a *Elvira* y matado al Comendador; es fácil advertir allí el error de *Molière*, pero uno se ve impelido a preguntarse si ese error no tiene propiamente su razón en el hecho de que *Don Juan* no puede siquiera ser representado como seductor si no es a través de la música, a menos que, como se observó más arriba, se entre en el ámbito psicológico, lo cual, a su vez, difícilmente puede cobrar interés dramático. En *Molière* tampoco se le oye conquistar a las dos jóvenes *Maturina* y *Carlota*[91], la conquista tiene lugar fuera de la escena, y puesto que también en este caso *Molière* nos hace suponer que *Don Juan* les ha prometido matrimonio, tampoco aquí se obtiene más que una débil idea de su talento. Conquistar a una muchacha prometiéndole matrimonio es un arte misérrimo, y que alguien tenga la suficiente bajeza como para eso no implica en modo alguno que su estatura sea suficiente como para que se le llame un *donjuán*. La única escena que parece querer presentarnos a Don Juan en su actividad seductiva, pese a ser escasamente seductora, es la escena en que aparece *Carlota*[92]. Pero decirle a una joven campesina que es bella, que tiene una mirada traviesa, y pedirle que se dé la vuelta para poder observar su conformación, no da cuenta de la peculiaridad de *Don Juan* sino de la fogosidad de un muchacho que observa a una muchacha como lo haría un tratante en caballerías. Cabe admitir que la escena tiene un efecto cómico, y no la mencionaría aquí si sólo fuera por eso. Pero puesto que ese notorio esfuerzo suyo no guarda relación alguna con las numerosas historias por las que debe haber pasado, dicha escena contribuye directa o indirectamente a mostrar

que la comedia es imperfecta. *Molière* parece haber querido sacar de él algo más, parece haber querido conservar lo que tiene de ideal, pero le falta el medio, y por eso todo lo que realmente sucede resulta insignificante. Puede decirse, en general, que en el *Don Juan* de *Molière* sólo en sentido histórico nos enteramos de que aquél es un seductor; en sentido dramático, no se lo ve. La escena en la que se
118 muestra más activo es la escena en la que está con *Carlota* | y *Maturina*[93], entreteniéndolas a las dos con su charla y haciéndole creer a cada una que es a ella a quien le ha prometido matrimonio. Pero lo que nos llama la atención no es su arte de seductor sino una intriga teatral totalmente corriente.

Tal vez pueda esclarecer lo desarrollado hasta aquí trayendo a colación un hecho que se ha observado a menudo, a saber, que el Don Juan de *Molière* es más moral que el de *Mozart*. Claro que esto, si se lo entiende de modo correcto, no es otra cosa que un elogio de la ópera. En la ópera no se trata sólo de un seductor, pero *Don Juan* es un seductor, y no puede negarse que a menudo la música puede ser bastante seductora en sus detalles. Pero así es como debe ser, y ésa es justamente su grandeza. Decir que la ópera es inmoral, por tanto, es una tontería que sólo puede provenir de gente que no sabe cómo percibir una totalidad y que se queda en los detalles. La aspiración última de la ópera es, en gran medida, moral, y la impresión de la misma es absolutamente saludable, pues todo es grandioso, todo contiene un genuino y límpido *pathos*, no menos la pasión del placer que la de la seriedad, no menos la del goce que la de la ira.

### 3. *La interna contextura musical de la ópera*

Si bien cabe considerar que el subtítulo de este apartado es ya bastante elocuente, quiero, para mayor seguridad, destacar que mi intención, naturalmente, no es en modo alguno hacer una valoración estética de la obra *Don Juan* ni señalar la estructura dramática del texto. Hay que ser siempre muy cuidadoso al hacer estas distinciones, en especial tratándose de una producción clásica. Repetiré aquí, pues, lo que ya he hecho resaltar más de una vez en lo precedente; algo esencial que yo mismo he experimentado a través de la música es que *Don Juan* sólo puede expresarse musicalmente, y por eso debo advertir de todas las maneras posibles que no se trata de que la música se presente de un modo externo. Si se trata el asunto de ese modo, puede admirarse la música de esta ópera tanto como se quiera, pero su significación absoluta no habrá sido comprendida. *Hotho* no se sustrajo a ese tipo de falsa abstracción, y a ello se debe que su presen-





tación no pueda considerarse satisfactoria, por muy talentosa que | 119
sea en otros aspectos. Su redacción, su presentación, su reproducción es vívida y animada; sus categorías son indefinidas y fluctuantes, su concepción de *Don Juan* no está atravesada por un único pensamiento sino que se disuelve en muchos. Para él, *Don Juan* es un seductor. Pero incluso esa categoría es indefinida, y debería definirse en qué sentido es un seductor, cosa que yo mismo he intentado hacer. Claro que de este seductor se dicen muchas cosas que de suyo son ciertas, pero, como se permite que prevalezcan demasiadas ideas generales, dicho seductor se convierte con facilidad en alguien tan reflexivo que deja de ser absolutamente musical. Recorre una a una las escenas de la obra, su recensión está frescamente impregnada de su individualidad, tal vez demasiado en algunos pasajes. En esos casos suele continuar con simpatéticos derrames verbales acerca de cuán bella, correcta y variadamente *Mozart* le ha dado expresión al asunto. Pero esa celebración lírica de la música de *Mozart* es demasiado poco, y aunque ese traje le siente muy bien al individuo en cuestión y éste sepa expresarse de modo muy hermoso, esta concepción no reconoce la validez absoluta del *Don Juan* de *Mozart*. Dicho reconocimiento es aquello a lo que aspiro, pues coincide con el recto discernimiento de lo que constituye el objeto de esta investigación. Por eso no me propongo tomar toda la ópera como objeto de consideración, pero sí la ópera en su totalidad, incorporar cada una de sus partes en una consideración lo más vasta posible en lugar de mencionarlas por separado, verlas en su relación con el todo y no al margen de él.

En un drama, es completamente natural que el interés principal se concentre en lo que se llama el héroe de la pieza; en relación a él, los demás personajes cobran sólo una significación subordinada y relativa. Sin embargo, en la medida en que la reflexión interna penetra el drama con su poder de distinción, tanto más cobran los personajes secundarios, si puedo decirlo de este modo, una cierta absolutez relativa. Esto no es en modo alguno un error sino, por el contrario, una ventaja, de la misma manera que una visión del mundo que sólo es capaz de avistar unos pocos individuos sobresalientes pero que no presta atención a los subordinados es, en algún sentido, una visión elevada, pero inferior a aquella que también ve lo menor en su validez igualmente decisiva. Esto es algo que el dramaturgo logra sólo en la medida en que no queda ningún resto de inconmensurabilidad, ningún resto del estado de ánimo del que procede el drama, es decir,
del estado de ánimo *qua* estado de ánimo, sino que | todo es conver- 120
tido a la sagrada unidad monetaria[94] del drama: la acción y la situación. Si el dramaturgo consigue esto, la impresión de conjunto causa-

da por su obra será en la misma medida un pensamiento, una idea más bien que un estado de ánimo. Cuanto más la impresión de conjunto de un drama es un estado de ánimo, tanto más seguro puede estar uno de que también el poeta lo ha presentido en el estado de ánimo y a partir de éste ha hecho que se genere de manera paulatina, en lugar de captarlo en la idea y hacer que ésta se desenvuelva dramáticamente. Ese tipo de drama se ve afectado por la anormal preponderancia de lo lírico[95]. Esto es un error en un drama, pero no es en modo alguno un error en una ópera. Lo que mantiene la unidad en la ópera es la tonalidad de fondo que sostiene la totalidad.

Lo dicho aquí acerca de la impresión de conjunto del drama vale también para cada una de sus partes. Si tuviera que designar en una palabra el efecto del drama, en cuanto es diferente del que provocan todos los demás géneros poéticos, diría que el drama actúa por simultaneidad. En el drama encuentro los momentos exteriores entre sí reunidos en la situación: la unidad de la acción. Ahora bien, cuanto más segregados están los momentos discretos, cuanto más profundamente penetrada de reflexión está la situación dramática, tanto menos consistirá la unidad dramática en un estado de ánimo, y tanto más en un determinado pensamiento. Pero así como la totalidad de la ópera no puede ser penetrada por la reflexión del modo como sucede en el drama propiamente dicho, así ocurre también que la situación musical, si bien es dramática, tiene su unidad en el estado de ánimo. La situación musical tiene la simultaneidad de cualquier situación dramática, pero la acción de las fuerzas es una sonoridad conjunta, una entonación conjunta, una armonía, y la impresión causada por la situación musical es la unidad que se instaura al oír de manera conjunta lo que suena de manera conjunta. Cuanto más penetrado de reflexión está el drama, tanto más el estado de ánimo se transfigura en acción. Cuanto menor es la acción, tanto más predomina el momento lírico. En la ópera, esto es totalmente lícito. La descripción de caracteres y la acción no constituyen tanto el fin inmanente de la ópera, que no es lo bastante reflexiva como para eso. En la ópera, por el contrario, encuentra su expresión la pasión irreflexiva, la pasión sustancial. La situación musical reside en la unidad del estado de ánimo, en la discreta pluralidad de voces. Esto es precisamente lo propio de la música, a saber, que puede conservar la pluralidad de las voces en la unidad del estado de ánimo. Cuando en el lenguaje corriente se habla de
121 una pluralidad de voces, ese término tiende a designar una unidad |
que es un resultado finito; ése no es el caso de la música.

El interés dramático exige un avance rápido, un ritmo agitado, lo que cabría denominar la creciente rapidez inmanente de la caída.





Cuanto más penetrado de reflexión está el drama, tanto más sostenida es la prisa con la que avanza. Si, en cambio, el momento lírico o el momento épico predominan de modo exclusivo, el drama se manifiesta con un cierto amodorramiento que hace que la situación se adormezca y que el proceso y el avance dramáticos se vuelvan pesados y engorrosos. En la esencia de la ópera no hay ese apresuramiento, lo propio de ella es una cierta demora, un cierto extenderse en el tiempo y en el espacio. La acción no tiene la rapidez de la caída ni su dirección, sino que se mueve más bien de manera horizontal. El estado de ánimo no se sublima en carácter y acción. Como consecuencia de ello, la acción en la ópera sólo puede ser acción inmediata.

Aplicar lo aquí desarrollado a la ópera *Don Juan* nos permitirá apreciarla en su verdadero valor clásico. *Don Juan* es el héroe de la ópera, en él se concentra el interés principal, pero eso no es todo, sino que él brinda también interés a todos los otros personajes. Claro que esto no debe tomarse en un sentido externo, sino que el secreto mismo de la ópera consiste en que su héroe sea además la fuerza de los demás personajes, que la vida de *Don Juan* sea el principio vital de aquéllos. Su pasión pone en movimiento la pasión de los otros, su pasión resuena por doquier, sus sones repiten y sostienen la seriedad del *Comendador*, la ira de *Elvira*, el odio de *Ana*, la hilaridad de *Octavio*, la angustia de *Zerlina*, la amargura de *Mazetto*, la confusión de *Leporello*. *Don Juan*, siendo el héroe de la opera, es el denominador de la pieza, es él quien le da su denominación como héroe en general; pero es más que eso, es, si puedo decirlo de este modo, un denominador común. Toda otra existencia es tan sólo derivada en relación a la suya. Si se exige que la unidad de una ópera consista en una tonalidad de fondo, es fácil advertir que *Don Juan* constituye el designio más perfecto que cabe pensar para una ópera. Pues la tonalidad fundamental puede consistir en algo ajeno a fuerzas de la pieza que, no obstante, las sostiene. Como ejemplo de ese tipo de ópera mencionaré *La dama blanca*[96]; pero esa unidad es, en relación a la ópera, una determinación adicional de lo lírico. En Don Juan, la tonalidad fundamental no es otra cosa que la fuerza fundamental de la ópera misma, que es *Don Juan*, pero éste, a su vez —por la sencilla razón de que no es un carácter sino esencialmente una vida—, es
absolutamente musical. | Los demás personajes de la ópera tampoco 122
son caracteres sino esencialmente pasiones producidas por *Don Juan*, y en este sentido son también musicales. Pues así como *Don Juan* los entrelaza a todos, así también éstos se enlazan en torno a Don Juan, son las consecuencias externas que su vida no cesa de producir. Esa absoluta centralidad de la vida musical de Don Juan en la ópera,

además de ser un poder de ilusión como ningún otro, hace que uno gravite en pos de esa vida hacia la vida de la pieza. Gracias a la onmipresencia de lo musical en esta música puede uno gozar de cada una de sus pequeñas partes y, sin embargo, gravitar hacia allí de manera instantánea; uno entra a mitad de la pieza, y en un instante uno está en el centro, pues lo central, que es la vida de Don Juan, está en todas partes. Es antigua la experiencia según la cual cuesta mucho ejercitar dos sentidos a la vez, y así suele ser molesto tener que utilizar mucho la vista al mismo tiempo que se aplica el oído. Por eso uno tiende a cerrar los ojos cuando escucha música. Esto, que en mayor o menor medida vale para toda la música, vale *sensu eminentiori* para *Don Juan*. La impresión se perturba tan pronto como se aplica la vista, pues la unidad dramática que se le ofrece es algo totalmente secundario e incompleto en comparación con la unidad musical que se escucha junto a ella. He llegado por propia experiencia a esta convicción. Me he sentado cerca[97], me he alejado poco a poco, he buscado un rincón en el teatro para poder cobijarme por completo en esa música. Cuanto más entendía o creía entenderla, más me separaba de ella, no por frialdad sino por amor, pues esa música quiere que se la entienda de lejos. Ese hecho ha constituido en mi vida un profundo enigma. Ha habido épocas en las que habría dado cualquier cosa por conseguir una butaca; hoy no necesito siquiera pagar un real por una butaca. Me quedo en el corredor, me apoyo en el tabique que me separa del espacio del público, y de ese modo opera con toda su fuerza, es por sí misma un mundo que se me sustrae, no puedo ver nada, pero está lo bastante próxima como para oírla y, sin embargo, infinitamente lejos.

Puesto que los personajes que aparecen en la ópera no necesitan estar atravesados de reflexión hasta el punto de hacerse transparentes como caracteres, puede inferirse de ello lo que se ha hecho resaltar en lo precedente, a saber, que la situación no puede desarrollarse o brotar por completo, sino que de alguna manera es sostenida por el estado de ánimo. Lo mismo vale para la acción en la ópera. Lo que se
123 llama acción en sentido estricto, el | obrar emprendido con conciencia de un fin, no puede hallar expresión en la música, sino sólo lo que podría llamarse acción inmediata. En *Don Juan* ocurren las dos cosas. La acción es acción inmediata; a este respecto debo remitir a lo precedente, donde expliqué en qué sentido Don Juan es un seductor. Debido a que la acción es acción inmediata, es totalmente natural que la ironía tenga tanta preponderancia en esta pieza, pues la ironía es y sigue siendo el maestro de disciplina de la vida inmediata. Así, sólo por citar un ejemplo, el retorno del Comendador[98] es una ironía tremenda, pues Don Juan puede vencer todos los obstáculos, pero no puede, como se sabe, dar muerte a un espectro[99]. La situación está íntegramente sostenida por el estado de ánimo; en este sentido debo recordar la importancia de Don Juan para con la totalidad y para la existencia relativa que los demás personajes tienen con respecto a él. Mostraré lo que quiero decir refiriéndome de modo más preciso a una situación en particular. Elijo con este fin la primera aria de *Elvira*[100]. La orquesta ejecuta el preludio y entra *Elvira*. La pasión que brama en su pecho necesita aire, y su canto la ayuda a conseguirlo. Esto, sin embargo, sería demasiado lírico como para constituir propiamente una situación; de ser así, su aria tendría la misma naturaleza que un monólogo en un drama. La diferencia consistiría en que el monólogo proporciona más bien lo universal de manera individual, y el aria, lo individual de manera universal. Pero, como dijimos, eso sería demasiado poco para constituir una situación. Y por eso no lo es. En el trasfondo uno ve a *Don Juan* y a *Leporello* esperando ansiosos que esta dama, que ellos ya han visto por la ventana, aparezca. Si estuviésemos frente a un drama, la situación no consistiría en el hecho de que *Elvira* aparezca en primer plano y *Don Juan* al fondo, sino en el choque inesperado de ambos. El interés recaería en cómo *Don Juan* podría eludirlo. El choque también tiene su importancia en la ópera, pero es muy secundaria. El choque quiere ser visto; la situación musical quiere ser oída. La unidad de la situación es, pues, el estado de ánimo conjunto en el que Elvira y Don Juan son consonantes. Tal vez por eso es también muy correcto que Don Juan retroceda tanto como le es posible, pues no debe ser visto, no sólo por Elvira sino tampoco por el espectador. Comienza el aria de Elvira. No acierto a caracterizar su pasión de otro modo que como amor-odio, una pasión mixta y, sin embargo, estruendosa y vibrante. Su interior se agita con inquie-
tud, se ha desahogado, se | desvanece por un instante, como se desva- 124
nece cualquier rapto de pasión, y entonces la música hace una pausa. Pero su agitación interior muestra a las claras que la pasión no ha alcanzado aún a irrumpir de manera suficiente, el diafragma de la cólera ha de sacudirse con más fuerza aún. ¿Pero qué puede provocar esa sacudida, cuál será el detonante? Puede ser sólo una cosa: la burla de *Don Juan*. *Mozart* ha utilizado la pausa —ojalá fuese yo un griego, pues entonces diría que la ha utilizado divinamente— para anudar en ese punto la burla de *Juan*. Ahora la pasión bulle con más fuerza, prorrumpe en ella con más violencia aún e irrumpe en sonidos. Se repite una vez más, y su interior se estremece, la cólera y el dolor se abren paso como un río de lava en la famosa secuencia con la que finaliza el aria. Ahí se ve lo que quiero significar cuando digo que *Don Juan*

resuena en *Elvira*, que esto es más que una frase hecha. El espectador no debe ver a *Don Juan*, no debe verlo junto a *Elvira* en la unidad de la situación, debe escucharlo dentro de Elvira, saliendo de Elvira, pues si bien es Don Juan el que canta, lo hace de manera tal que, cuanto más se desarrolla el oído del espectador, tanto más le resulta como si procediese de Elvira misma. Así como el amor crea su objeto, también lo hace el rencor. Don Juan es para ella una obsesión. Esa pausa y la voz de Don Juan hacen que la situación sea dramática; pero la unidad de la pasión de Elvira, pasión en la que resuena Don Juan y que es puesta por Don Juan, hace que la situación sea musical. La situación es intachable cuando es una situación musical. Si, en cambio, tanto Don Juan como Elvira son caracteres, se malogra la situación y, por tanto, es erróneo hacer que Elvira vocifere en primer plano y que Don
125 Juan se burle en el fondo de la escena, pues eso me exigiría oírlos |
juntos sin que, no obstante, el medio estuviese dado, y pese a que ambos son caracteres que de ninguna manera pueden hacerse oír de manera conjunta. Si son caracteres, la situación es el choque.

Se ha hecho notar más arriba que en la ópera no se exige, como en el drama, la precipitación dramática, la creciente rapidez de la secuencia, y que en aquélla la situación puede extenderse un poco. Esto, sin embargo, no debe dar lugar a una sostenida detención. Para ejemplificar el justo medio podría señalar la situación que mencioné hace poco, no porque sea la única ni la más perfecta del *Don Juan*, pues, por el contrario, todas son así y todas son perfectas, sino porque es la que lector recordará más fácilmente. Me acerco aquí, sin embargo, a un punto escabroso, pues debo admitir que hay dos arias que deben ser eliminadas, que, por muy perfectas que sean, resultan un estorbo y ocasionan un retraso. Preferiría guardar silencio a este respecto, pero no serviría de nada y la verdad debe salir a relucir. Si se las elimina, todo el resto es sencillamente perfecto. Una es la de *Octavio*[101] y la otra, la de *Ana*[102], pues ambas son piezas de cámara más bien que música dramática y, en definitiva, Octavio y Ana son personajes demasiado insignificantes como para poder demorar la marcha. Cuando se los elimina, el resto de la ópera tiene una perfecta precipitación dramático-musical, tan perfecta como ninguna otra.

Valdría la pena recorrer una tras otra cada una de las situaciones, no para colocarlas entre signos de admiración, sino para mostrar su importancia, su validez como situaciones musicales. Pero esto caería fuera de los límites de esta breve investigación. Lo que se trataba de destacar aquí es más que nada la centralidad de *Don Juan* en el con-
126 junto de la | ópera. Algo parecido vuelve a darse en lo que concierne
a cada una de las situaciones.





Examinaré mejor la aludida centralidad de *Don Juan* en la ópera considerando la relación que los restantes personajes de la pieza tienen con él. Así como, en el sistema solar, los cuerpos opacos que reciben su luz del sol central brillan siempre sólo a medias, brillan del lado vuelto hacia el sol, así sucede con los personajes de esta pieza, en los que sólo está iluminado el lado y el momento vital vuelto hacia *Don Juan* y que, por lo que hace al resto, son oscuros e impenetrables. Esto no debe entenderse en sentido restringido, como si cada uno de estos personajes fuese una especie de pasión abstracta, como si, por ejemplo, *Ana* fuese el odio y *Zerlina*, la frivolidad. Semejante mal gusto está aquí totalmente fuera de lugar. La pasión del individuo singular es concreta, pero es concreta en sí misma, no concreta en la personalidad, o, para expresarme con mayor precisión, el resto de la personalidad es devorado por esa pasión. Esto es absolutamente exacto, claro, porque estamos hablando de una ópera. Esa oscuridad, esa misteriosa comunicación con Don Juan, en parte simpática y en parte antipática, los vuelve musicales a todos por igual y hace que la ópera entera resuene en *Don Juan*. La única figura que en la pieza parece constituir una excepción, desde luego, es el *Comendador*, pero la disposición de la misma es, en este sentido, tan sabia, que éste se encuentra de algún modo fuera de la pieza o la limita; en cuanto más prominencia se le da al Comendador, tanto más deja la ópera de ser absolutamente musical. Por eso se le retiene siempre en el fondo de la escena y, en lo posible, entre brumas. El Comendador es la poderosa prótasis y la ágil apódosis entre las que se encuentra la frase intermedia de Don Juan, y el rico contenido de esa frase intermedia es la materia de la ópera. El Comendador se presenta sólo dos veces[103]. La primera vez es de noche, al fondo del escenario, no se le ve, pero se le oye caer bajo la espada de Don Juan. Ya en ese caso se muestra su seriedad, tanto más enfática al ser parodiada por las burlas de Don Juan, algo que *Mozart* ha expresado de modo excelente en su música; ya en ese caso su seriedad es demasiado profunda como para pertenecer a un ser humano; es espíritu aun antes de morir. La segunda vez se muestra como espíritu, y la atronadora voz del cielo se hace oír en su voz seria y solemne; pero así como él mismo está transfigurado, así su voz se transfigura en algo que es más que una voz humana; ya no habla, sino que juzga.

| El personaje más importante de la pieza después de Don Juan es, 127
manifiestamente, *Leporello*. Su relación con el amo es explicable justamente a través de la música, e inexplicable sin ella. Si Don Juan es una personalidad reflexiva, Leporello resulta ser un villano casi peor que él, y es inexplicable que Don Juan ejerza un poder tan grande sobre él

si no es por el hecho de que le paga mejor que todos los demás, motivo éste que ni siquiera *Molière* parece haber querido aplicar, pues hace que Don Juan sea un menesteroso. Si se toma a Don Juan en tanto vida inmediata, es fácil entender que ejerza sobre Leporello una influencia decisiva, que lo asimile hasta el punto de ser éste casi un órgano para Don Juan. Leporello, en cierto sentido, está más cerca que Don Juan de ser una conciencia personal, pero para llegar a serlo debería llegar a una comprensión de su relación con éste, y no lo consigue, no consigue deshacer el hechizo. También aquí, Leporello debe volvérsenos transparente en tanto se le da la palabra. En la relación de Leporello con Don Juan también hay algo erótico, el poder con el que le apresa contra su propia voluntad; pero, en esa duplicidad, es musical, y Don Juan no cesa de resonar a través de él; más tarde daré un ejemplo de esto para mostrar que es algo más que una frase hecha.

A excepción del Comendador, todos los personajes están en una especie de relación erótica con Don Juan. Con respecto al Comendador, Don Juan no puede ejercer ningún poder, es conciencia; los demás están en su poder. *Elvira* le ama, y por eso está en su poder; *Ana* le odia, y por eso está en su poder; *Zerlina* le teme, y por eso está en su poder; *Octavio* y *Mazetto* se suman en razón de su parentesco, pues los lazos de sangre son delicados.

Si ahora vuelvo a observar por un instante lo explicado hasta aquí, el lector verá tal vez los diversos ángulos desde los cuales se explicó el tipo de relación que hay entre la idea del donjuán y lo musical, cómo esa relación es lo constitutivo en la totalidad de la ópera, cómo esa relación se repite en cada una de las partes. Eso podría bastarme, pero por una cuestión de integridad extrema quiero ilustrarlo a través de algunos ejemplos. La elección no será azarosa. Elijo para ello la obertura, que es la que mejor da la tonalidad de la ópera con una concentrada densidad, y elijo, después de ella, el momento más épico y el momento más lírico de la pieza, con el fin
128 de mostrar que, | incluso en el límite extremo, la ópera sigue siendo perfecta y se conserva el dramatismo musical, que es *Don Juan* el que musicalmente sostiene la ópera.

Éste no es el lugar para explicar lo que la obertura como tal significa para la ópera; lo único que cabe destacar aquí es que el hecho de que una ópera tenga que tener una obertura muestra suficientemente la primacía de lo lírico, y que el efecto al que de esa manera se apunta es el de provocar un estado de ánimo, algo que el drama no puede permitirse puesto que, en él, todo debe ser transparente. Por eso es natural que la obertura sea compuesta al final, para que el artista mismo pueda estar totalmente penetrado por la música. De





ahí que, por lo general, la obertura dé la oportunidad de obtener una intelección profunda acerca del compositor y de su relación anímica con su música. Si éste no logra captar su centro, si no mantiene una relación profunda con el estado de ánimo fundamental de la ópera, eso se revela de manera inconfundible en la obertura, que entonces resulta ser una suma de puntos destacados, unidos por una laxa asociación de ideas, pero no una totalidad que contenga, como realmente sería debido, un profundo esclarecimiento del contenido de la música. Por eso una obertura tal es, por lo general, totalmente arbitraria, no importa cuán larga o cuán corta sea, y el elemento unificador, la continuidad, puesto que es sólo asociación de ideas, puede extenderse sin límites. Por eso la obertura suele ser una peligrosa tentación para los compositores inferiores, que se ven fácilmente impulsados a plagiarse a sí mismos, a robar de sus propios bolsillos, cosa que resulta muy perturbadora. Así como está claro que la obertura no debe contener lo mismo que la ópera, tampoco debe contener algo absolutamente distinto. Debe contener, pues, lo mismo que la pieza, sólo que de otra manera, debe contenerlo como algo central y ganarse al espectador con toda la fuerza de lo central.

En este sentido, la siempre admirada obertura del *Don Juan* es y seguirá siendo una cabal obra de arte, y si no pudiese aportarse ninguna otra prueba del clasicismo de la obra, bastaría con señalar una sola, a saber, lo que hay de inconcebible en el hecho de que aquélla contenga lo central sin contener, a la par, lo periférico. Esta obertura no es una mezcolanza de temas, no la entreteje una laberíntica asociación de ideas, es concisa, determinada, está sólidamente construida y, ante
| todo, impregnada de la esencia de la ópera en su totalidad. Es pode- 129
rosa como el pensamiento de Dios, activa como la vida del mundo, acometedora en su seriedad, estremecedora en su deseo, demoledora en su terrible cólera, inspiradora en su vital alegría, retumbante en sus sentencias, pomposa en su deseo, pausadamente solemne en su imponente dignidad, agitada, ondulante, danzante en su alborozo. Y esto no lo ha logrado chupándole la sangre a la ópera, sino que en relación a ella es, por el contrario, una profecía. En la obertura, la música despliega todos sus recursos, es como si dando un par de vigorosos aletazos se elevara por encima de sí misma y del sitio donde va a posarse. Es un combate, pero un combate en las regiones superiores del aire. Aquel que, estando ya familiarizado con los detalles de la ópera, escucha la obertura, tendrá tal vez la impresión de haber accedido al oculto taller en el que las fuerzas que ha conocido en la pieza se agitan con primitivo ímpetu y chocan entre sí con todo vigor. Pero la lucha es muy desigual, uno de los poderes ha triunfado ya antes del ataque, y

aunque es huidizo y esquivo, esa huida es precisamente su pasión, su ardiente inquietud en la brevedad de su alegría de vivir, el acelerado pulso de su fiebre apasionada. Así es como pone en movimiento al otro poder y lo arrastra consigo. Éste, que antes mostraba una seguridad inquebrantable, que era casi inmóvil, ahora debe retirarse, y al poco rato el movimiento es tan presuroso que asemeja un verdadero combate. Mejor no se lo puede ejecutar, aquí se trata de escuchar la música, pues el combate no es un combate verbal sino un furor elemental. Pero quiero llamar la atención sobre lo que fue explicado anteriormente: el interés de la ópera es *Don Juan*, no Don Juan y el Comendador, y eso se muestra por completo en la obertura. *Mozart* parece haber arreglado a propósito las cosas de tal modo que esa grave voz que se oye al comienzo va volviéndose más y más débil, es casi como si perdiera su majestuosa postura, debe acelerar el paso con el fin de alcanzar la demoníaca prisa que la excede y que tiene casi el poder de vencerla cuando, con la brevedad del instante, la arrastra en su carrera. Así va efectuándose el tránsito hacia la obra misma. De ello se desprende que es preciso pensar el final en estrecha relación con la primera parte de la obertura. En el *finale*[104] la seriedad vuelve a ser lo que era, mientras que en el transcurso de la obertura estaba como
130 fuera de sí; ahora no se trata de correr a porfía | a la par del deseo, la
seriedad retorna y, al hacerlo, corta todas las vías para cualquier nueva carrera.

Por eso la obertura, que en un sentido es independiente, debe en otro sentido ser considerada como un arranque hacia la ópera. Eso es lo que quise sugerir más arriba cuando hice que el lector recordara la paulatina disminución de uno de los poderes, que de ese modo se acerca al inicio de la obra. Lo mismo se ve cuando se toma en consideración el otro poder, pues éste aumenta en progresión creciente; comienza en la obertura, crece y se amplía. Particularmente el comienzo de este último está expresado de un modo asombroso. Se le escucha insinuarse de manera tan débil y misteriosa, se lo escucha, sí, pero pasa tan rápido, que uno tiene la impresión de haber escuchado algo que no ha escuchado. Hace falta un oído atento y erótico para caer en la cuenta del momento en que, en la obertura, uno recibe el primer indicio de ese leve juego del deseo que más tarde encuentra expresado con toda la riqueza de su caudalosa abundancia. No puedo decir con exactitud cuál es ese momento, pues no soy un experto en música, pero es que yo sólo escribo para los enamorados, y éstos sí que me entenderán, algunos de ellos mejor de lo que me entiendo a mí mismo. Pero estoy satisfecho con la parte que me ha sido asignada, con ese enigmático enamoramiento, y aunque en todo lo demás





agradezco a los dioses haber nacido hombre y no mujer[105], la música de *Mozart* me ha enseñado que es hermoso y reconfortante amar como una mujer.

No soy para nada amigo de las imágenes; la literatura moderna me ha vuelto en gran medida reacio a ellas, hasta el punto de que, cada vez que me encuentro con una, me asalta, sin que lo quiera, el temor de que su verdadera intención sea la de encubrir una oscuridad del pensamiento. Por eso no voy a aventurarme en el irracional e infructuoso intento de traducir la enérgica y lacónica brevedad de la obertura en un minucioso e insignificante lenguaje figurado. Pero hay un momento de la obertura que quiero destacar y, para llamar la atención del lector respecto del mismo, utilizaré una imagen, que es el único medio que tengo para ponerme en relación con él. Ese momento, desde luego, no es otro que el del primer vislumbre de *Don Juan*, el presentimiento acerca de él y del poder con el que más tarde irrumpe. La obertura comienza con unas notas graves, severas y uniformes, se oye por primera vez una señal infinitamente lejana que, como si hubiese llegado demasiado pronto, se retracta en el mismo
instante, hasta que más tarde se | oye de nuevo, cada vez más audaz, 131
cada vez más altisonante, esa voz que al principio se deslizaba de manera sigilosa, con coquetería pero también, de algún modo, con angustia, mas no podía abrirse paso. Es como cuando en la naturaleza uno se encuentra, a veces, con un horizonte oscuro y nublado que, demasiado pesado como para sostenerse, descansa sobre la tierra y oculta todo en su nocturna oscuridad; se escuchan algunas notas cavernosas que sin embargo no están, no, en movimiento, sino que son como un profundo murmullo de sí mismas... hasta que en el borde más distante del firmamento, lejos en el horizonte, se ve un rayo que avanza presuroso a lo largo del terreno y que, en el mismo instante, ya no está. Pero al rato aparece de nuevo, su fuerza se incrementa, ilumina momentáneamente todo el cielo con su lumbre; aunque al cabo de un instante el horizonte parece más oscuro aún, se enciende con más brillo y mayor rapidez, y es como si la penumbra perdiese su calma y se pusiese en movimiento. Así como el ojo barrunta ese fuego en el primer rayo, también el oído barrunta toda la pasión en esos agonizantes golpes de arco. En ese rayo hay cierta angustia, es como si fuese parido con angustia en la penumbra profunda: así es la vida de *Don Juan*. Hay en él una angustia, pero esa angustia es su energía. No es una angustia que se refleje en él de manera subjetiva, sino que es angustia sustancial. En la obertura no se encuentra aquello que se ha dicho tantas veces sin tener idea de lo que se dice, a saber, desesperación; la vida de *Don Juan* no es desesperación, sino el poder

total de la sensualidad parido con angustia, y Don Juan mismo es esa angustia, pero esa angustia es precisamente un demoníaco deseo de vida. Así es como *Mozart* trae a Don Juan a la existencia, y a partir de allí la vida de éste se despliega ante nosotros al compás de esos danzarines sones de violín en los que, ingrávido y fugaz, se apresura a cruzar el abismo. Cuando uno arroja una piedra a ras del agua, puede que, durante un momento, dé unos pequeños saltos sobre la superficie, pero se precipita instantáneamente hacia el fondo tan pronto como deja de saltar; así danza Don Juan sobre el abismo, lleno de júbilo en el breve lapso que le queda.

Pero si, como se ha observado antes, la obertura puede ser considerada como el arranque hacia la ópera, si en la obertura se desciende a partir de esas regiones elevadas, cabe preguntar cuál es el mejor lugar de la ópera para aterrizar, o de qué manera se hace que la ópera comience. Aquí *Mozart* ha sabido ver que lo más correcto era comenzar con *Leporello*. Podría parecer que esto no es muy meritorio que digamos, sobre todo cuando casi todas las adaptaciones del Don Juan comienzan con un monólogo de *Sganarelle*. Pero la diferencia es gran-
132 de, y aquí, una vez más, uno tiene la ocasión de admirar | la maestría de *Mozart*. Éste ha puesto la primera aria del sirviente[106] en directa relación con la obertura. Es algo que ocurre con poca frecuencia; en este caso es completamente natural, y arroja una nueva luz sobre la constitución de la obertura. La obertura busca ceder al hallazgo de un terreno firme en la realidad escénica; al Comendador y a D. J. les hemos oído ya en la obertura, y Leporello es la figura más importante después de ellos. Sin embargo, no se puede elevar a Leporello a esa lucha en la regiones superiores del aire, si bien pertenece a ella más que ningún otro. Por eso la pieza comienza con él, de manera que se encuentra en directa relación con la obertura. Por eso es totalmente correcto contar la primera aria de Leporello como parte de la obertura. Esta aria de Leporello corresponde al no poco célebre monólogo de *Sganarelle* en *Molière*[107]. Observemos la situación un poco más de cerca. El monólogo de Sganarelle no carece, ni mucho menos, de comicidad, y, si uno lo lee en el ligero y ágil verso del profesor *Heiberg*[108], es muy entretenido, mientras que la situación, en cambio, es pobre. Esto lo digo más que nada en referencia a *Molière*, pues en *Heiberg* la cosa es diferente, y no lo digo para criticar a *Molière* sino para mostrar el mérito de *Mozart*. Un monólogo es siempre, en mayor o menor medida, una interrupción del dramatismo, y un poeta que, buscando ese efecto, intenta operar sobre la comicidad del monólogo mismo en lugar de hacerlo sobre el personaje, se ha dado a sí mismo un bastonazo y renunciado al interés dramático. En la ópera





no sucede así. Aquí la situación es absolutamente musical. Ya he recordado antes la diferencia que existe entre una situación dramática y una situación dramático-musical. En el drama no se tolera la charla, se exige la acción y la situación. En la ópera, hay un reposo en la situación. ¿Pero qué hace que esta situación sea una situación musical? Se ha señalado anteriormente que *Leporello* es una figura musical, y, sin embargo, no es él quien sostiene la situación. De ser así, su aria guardaría cierta analogía con el monólogo de *Sganarelle*, y por eso se ha mostrado recientemente que ese tipo de semi-situación tiene mejor cabida en la ópera que en el drama. El que hace que la situación sea musical es *Don Juan*, que está adentro. La clave no es Leporello, que viene acercándose, sino Don Juan, a quien no se ve... pero se le oye. Es cierto que aquí cabría objetar que no se oye a Don Juan. A lo que yo respondería: sí, se le oye, puesto que resuena en Leporello. A este respecto debo llamar la atención sobre los pasajes (*vuol star dentro colla bella)*[109] en los que Leporello manifiestamente reproduce a Don Juan. Pero aun si éste no fuese el caso, | la situación 133
está armada de tal manera que uno, sin querer, se encuentra con Don Juan y se olvida de Leporello, que está afuera, por Don Juan, que está adentro. Lo más importante es que *Mozart*, con auténtica genialidad, ha hecho que *Leporello* reproduzca a *Don Juan*, y al hacerlo ha conseguido dos cosas: el efecto musical, a saber, que se oye a Don Juan cuando Leporello está solo, y el efecto paródico, a saber, que se oye a Leporello repetir a Don Juan cuando éste está presente y, de esa manera, parodiarlo de modo inconsciente. Como ejemplo de ello puedo mencionar la conclusión del ballet[110].

La pregunta respecto de cuál sea el momento más épico de la ópera se responde de manera sencilla y sin temor a dudas: es la segunda aria de *Leporello*, la del catálogo. Ya se señaló más arriba, al compararse esta aria con el correspondiente monólogo de *Molière*, la absoluta importancia de la música, y el hecho de que la música, precisamente porque nos hace escuchar a Don Juan, escuchar sus variaciones, provoca un efecto que la palabra y la frase no pueden brindar. Aquí es importante destacar la situación y lo que ésta tiene de musical. Si imaginamos estar en un teatro, el conjunto escénico está constituido por *Leporello*, *Elvira* y el fiel sirviente. El infiel amante, en cambio, no está presente, es decir que, como acertadamente lo expresa Leporello, «está ausente»[111]. Es un virtuosismo propio de Don Juan: está..., pero está ausente, y su ausencia es (para sí mismo) tan oportuna como la llegada de *Jerónimo*[112]. Dado que su ausencia resulta notoria, puede parecer extraño que yo hable de él y, de algún modo, lo haga entrar en la situación; si se reflexiona un poco más

sobre ello, tal vez se lo vea como algo de lo más natural y como un ejemplo de cuán al pie de la letra debe tomarse aquello de que *Don Juan* es omnipresente en la ópera, pues el modo más contundente de indicarlo consiste en hacer notar que aquél, aun estando ausente, está presente. Pero por ahora le dejaremos que se ausente, y así veremos más tarde en qué sentido está presente. Consideraremos, en cambio, los tres personajes que están en escena. El hecho de que *Elvira* esté presente contribuye, desde luego, a producir una situación, pues sería inadmisible que Leporello repasara el catálogo por propia diversión; pero la presencia de aquélla contribuye también a hacer que la situación se vuelva embarazosa. No puede negarse que las bromas que tan a menudo se hacen acerca del amor de Elvira son, de alguna manera, crueles. Como cuando ésta, en el decisivo instante del segundo acto[113] en el que *Octavio* saca finalmente de su pecho el coraje
134 suficiente y de su vaina la espada para | dar muerte a *Don Juan*, viene a interponerse entre ellos y descubre que no se trata de Don Juan sino de *Leporello*, diferencia que Mozart ha marcado con cierto gemido quejumbroso. Así pues, en la situación de la que hablamos hay también algo doloroso, como es el hecho de que ella deba estar presente para enterarse de que hubo 1.003 en España; además de esto, en alemán se le dice que ella misma es una de aquéllas[114]. Ésa es una refección alemana[115], y su torpe indecencia está a la altura de la traducción alemana que, con no menor torpeza, es de una decencia ridícula y es totalmente fallida. Es *Elvira* la que recibe de *Leporello* un épico resumen de la vida de su amo, y no puede negarse que es totalmente natural que Leporello exponga y que Elvira escuche, pues ambos están sumamente interesados en ello. Por eso, así como se escucha constantemente a *Don Juan* durante toda el aria, en algunos momentos se escucha a *Elvira*, que ahora está presente en escena de modo visible como un testigo *instar omnium*, no en razón de alguna accidental particularidad suya, sino porque, dado que el método es esencialmente el mismo, una sola vale por todas. Si Leporello fuese un personaje o una personalidad penetrada de reflexión, sería difícil imaginar un monólogo como ése; pero él es una figura musical que se sumerge en Don Juan, y precisamente por eso esta aria es tan importante. Es una reproducción de la vida entera de Don Juan. Leporello es el narrador épico. Como tal, no debería ser frío o indiferente respecto de lo que narra, pero debería también mantener frente a ello una actitud objetiva. Éste no es el caso de Leporello. La vida que describe lo absorbe totalmente, se olvida de sí mismo en Don Juan. Aquí vuelvo a encontrar un ejemplo que muestra en qué sentido Don Juan resuena en todas partes. La situación, por tanto, no consiste en





que Leporello y Elvira se entretengan hablando de Don Juan, sino en el estado de ánimo que sostiene el conjunto, la invisible presencia espiritual de Don Juan. El desarrollo de esta aria, el hecho de que comience de manera apacible, sin demasiada agitación, y vaya inflamándose poco a poco a medida que la vida de Don Juan resuena más y más en ella, el hecho de que Leporello se vea transportado por ella cada vez más, arrebatado y mecido por esas brisas de erotismo, el hecho de que todo se presente como matizado y diferenciado de acuerdo a los distintos tipos de femineidad que constituyen el ámbito de Don Juan y que resultan audibles en él..., todo eso podría explicarse de manera más detallada, pero éste no es el lugar para hacerlo.

Menos segura será tal vez la respuesta a la pregunta acerca de
cuál sea el momento más lírico de la ópera; pero no puede | haber 135
duda alguna respecto de que el momento más lírico sólo puede ser confiado a *Don Juan*, de que hacer que un personaje secundario concite de esa manera nuestra atención sería romper la relación de subordinación dramática. Así lo entendió también *Mozart*. La elección está, por tanto, significativamente limitada y, tras un examen atento, o bien hay que hablar del banquete[116], la primera parte del gran *finale*, o bien de la famosa aria del champán. Por lo que se refiere a la escena del banquete, hasta cierto punto cabe considerarla un momento lírico; el embriagador sustento de la comida, el espumoso vino, los lejanos sonidos festivos de la música, todo se une para potenciar el estado de ánimo de Don Juan, a la vez que su propia jovialidad arroja una luz intensa sobre todo ese gozo, reforzándolo de tal modo que hasta el mismo *Leporello* se transfigura en ese rico instante, que es la última sonrisa de la alegría y el saludo de despedida del placer. Esto, sin embargo, más que un mero momento lírico, es una situación. Y ésta, desde luego, no consiste en que se coma y se beba sobre el escenario, pues en verdad eso no sería suficiente tomado como situación. La situación consiste en que Don Juan es empujado hacia el borde más extremo de la vida. Perseguido por todo el mundo, el otrora victorioso Don Juan no tiene ahora otro lugar de residencia que una pequeña habitación apartada[117]. Allí está, en ese ángulo extremo del columpio de la vida, cuando, a falta de una grata compañía, vuelve a abrigar en su propio pecho todos sus deseos de vivir. Si *Don Juan* fuese un drama, la inquietud interna de la situación exigiría que fuese lo más breve posible. En la ópera, en cambio, es correcto que la situación se mantenga, que se la glorifique con toda la magnificencia del caso, que sus sonidos sean tanto más violentos en la medida en que el oyente la escucha resonar en el abismo sobre el que flota Don Juan.

Con el aria del champán no pasa lo mismo. En ella, me parece, sería vano buscar una situación dramática, pero, en la misma medida, su importancia es mayor en tanto que efusión lírica. Don Juan está cansado por las numerosas intrigas que le salen al paso; pero no está exhausto, su alma tiene aún el poder vital de siempre, no le hace falta una compañía jovial, ni ver y oír el burbujeo del vino, ni buscar fortaleza en él; la vitalidad interior prorrumpe en él con más fuerza y riqueza que nunca. *Mozart* no ha cesado de concebirlo de manera ideal, como vida, como poder, pero idealmente con respecto a la realidad; en este caso, está como idealmente ebrio de sí mismo. Aun si en ese instante se le brindaran todas las muchachas del mundo, él no sería ningún peligro para ellas, pues de alguna manera es
136 demasiado fuerte para cautivarlas, | y hasta los múltiples placeres de la realidad son demasiado poco para él en comparación con el goce de sí mismo. Aquí se muestra a las claras en qué sentido la esencia de Don Juan es música. Es como si éste se nos disolviese en música, desplegándose en un mundo de sonidos. Se habla de esa aria como el aria del champán, y esa calificación es innegablemente elocuente. Pero lo más importante es ver que ésta no guarda una relación accidental con Don Juan. Así es su vida, espumosa como el champán. Y del mismo modo en que las perlas de ese vino, fervientes en virtud de su íntimo calor y sonoras por su propia melodía, ascienden y no cesan de ascender, así resuena también el goce de los placeres en el hervor elemental que es su vida. Lo que da a esta aria su importancia dramática, por tanto, no es la situación, sino el hecho de que la nota fundamental de la ópera suena y resuena en ella.

## POSTLUDIO INTRANSCENDENTE

Supuesto que lo desarrollado aquí sea correcto, puedo retornar a mi tema favorito, a saber, que el *Don Juan* de *Mozart* debe estar en la cima de todas las obras clásicas, y volver a regocijarme entonces en la dicha de *Mozart*, una dicha, en verdad, envidiable, porque lo es en sí y para sí misma y porque hace dichosos a todos aquellos que apenas barruntan de algún modo su dicha. Yo, al menos, me siento indeciblemente dichoso sólo por haber comprendido remotamente a Mozart y presentido su dicha; cuánto más aquellos que le han comprendido de manera plena, cuánto más dichosos no se sentirán ellos junto al Dichoso...





## NOTAS

1. Personajes de la pieza de Oehlenschläger *Axel og Valborg*, Copenhague, 1810, cf. *Oehlenschlägers Tragodier*, vols. 1-10, Copenhague, 1841-1849, ctl. 1601-1605, vol. 5, 1842, pp. 3-111.

2. En sus referencias a la ópera *Don Giovanni* (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, 1787) de W. A. Mozart, Kierkegaard utiliza la traducción danesa debida a L. Kruse del texto de L. da Ponte, *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, Copenhague, 1807. La misma traducción vuelve a editarse con algunos cambios en 1811 y 1822, en ambos casos sin división de escenas.

3. Miembro de la más alta aristocracia en la antigua Roma.

4. Cabría mencionar, entre otros, al filósofo alemán Christian Hermann Weisse (1801-1866) y su *System der Aesthetik von Idee der Schönheit* [Sistema de estética. De la idea de belleza], vols. 1-2, Leipzig, 1830, ctl. 1379-1380. Pero es probable que Kierkegaard se refiera en particular al hegeliano danés J. L. Heiberg, cuya concepción estética fue criticada en la época por su unilateral acentuación de la «forma».

5. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, edición de H. G. Hotho, vols. 1-3, Berlin, 1835, ctl. 1384-1386, en *Werke, Jub.*, vol. 12, pp. 115-117.

6. La *Guerra de la ranas y los ratones* había sido traducida al danés por Poul Martin Møller. Cf. sus *Efterladte Skrifter*, 2.ª ed., vols. 1-6, Copenhague, 1848; vol. 1, pp. 254-264.

7. Giro tomado del relato bíblico de la ascención de Cristo al cielo, cf. Hech 1,9.

8. *Formende Virksomhed* es la traducción danesa de la expresión filosófica latina *nisus formativus*.

9. Kierkegaard adquiere un ejemplar del *Fausto* en enero de 1836: *Faust. Eine Tragödie*, Stuttgart & Tübingen, 1834, ctl. 1669. En febrero del mismo año añade a su biblioteca una edición de las obras completas, *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668; cf. *Faust. Eine Tragödie*, vol. 12, 1828, pp. 1-313.

10. Cf. Horacio, *Epistolarum* 1, 6, 45, en *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, ctl. 1248, p. 223.

11. Giro bíblico, cf. Heb 1,1.

12. Refrán popular. Cf. N. F. S. Grundtvig, *Danske Ordsprog og Mundheld* [Dichos y proverbios daneses], § 2941, Copenhague, 1845, ctl. 1549.

13. Primeras palabras de la frase insistentemente pronunciada por Catón ante el Senado de Roma: «Por lo demás, juzgo que habría que destruir Cartago».

14. Denominación aplicada en el antiguo Israel al extranjero que, sin convertirse al judaísmo, podía observar los servicios religiosos desde una de las puertas del templo.

15. Cf. H. Steffens, *Caricaturen des Heiligsten* [Caricaturas de los hombres santos], vols. 1-2, Leipzig, 1819-1821, ctl. 793-794. En la introducción al vol. 2, pp. 82-120, Steffens se refiere al oído como el más espiritual de los sentidos.

16. Esta idea acerca de la música es expuesta por E. T. A. Hoffmann en su *Beethovens Instrumental-Musik* (1813 y 1814) [La música instrumental de Beethoven] y en *Alte und neue Kirchenmusik* (1814) [La antigua y la nueva música litúrgica].

17. La referencia al *Don Giovanni* de Mozart como «cumbre de la música dramático-operística» es utilizada por H. G. Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst* [Vida y Arte: Estudios preparatorios], Stuttgart & Tübingen, 1835, ctl. 580, p. 46.

18. Cf. Lc 19,40.

19. Se trata del relato «Owen Tudor», publicado por Ludwig Achim von Arnim

(1781-1831) en 1821. Cf. *Novellen*, ed. de W. Grimm, vols. 1-6, Berlin, 1839-1842, ctl. 1612-1617; vol. 2, p. 260.

20. *Irische Elfenmärchen*, trad. de J. y W. Grimm, Leipzig, 1826, ctl. 1423, según las *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* [Cuentos y tradiciones del sur de Irlanda], de Thomas Crofton Croker, London, 1825. Aquí se alude al relato «Der kleine Sackpfeifer» [El pequeño gaitero].

21. La idea de los tres estadios erótico-musicales basada en tres figuras mozartianas aparece esbozada en el Diario íntimo, 26 de enero de 1837. Cf. *Journal BB* «Noget om Pagen i Figaro; Papageno i Tryllefløiten og Don Juan» [Algo acerca del paje en *Fígaro*, Papageno en *La flauta mágica* y Don Juan] (*Pap.* I C 125, pp. 303-308). Kierkegaard había escuchado ese mismo día por primera vez *La flauta mágica* en el Teatro Real.

22. Querubino, el joven enamorado de la condesa en *Las bodas de Fígaro*. Cf. L. da Ponte, *Figaros Giftermaal eller Den gale Dag. Syngestykke i fire Akter, oversat til Musik af Mozart efter den italienske Omarbeidelse af Beaumarchis' franske Original*, trad. de N. T. Bruun, Copenhague, 1817.

23. La designación «opera seria» se aplica en este caso a las piezas que utilizan el recitativo en lugar del diálogo hablado. El *Don Giovanni* y *La flauta mágica* no pertenecen estrictamente al género así definido.

24. «Y aparece suspendido.» Véase Virgilio, *Geórgicas*, I, 404; cf. *P. Virgilii Maronis opera*, ed. de J. Baden, vols. 1-2, Copenhague, 1778-1780; vol. 1, p. 124.

25. Referencia a la leyenda en la que se muestra al dios Tor bebiendo agua de su cuerno sin poder vaciarlo nunca, por estar el extremo del mismo apoyado en el mar. Cf. J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, Fabler og Helte, indtil Frode 7 Tider* [Supersticiones, dioses, fábulas y héroes de los pueblos del Norte hasta los tiempos de Frode VII], 2.ª ed., Copenhague, 1800, ctl. 1947, pp. 436-438. El episodio es relatado también por Oehlenschläger en su poema «Thors Reise til Jothunheim. Et episk Digt i 5 Sange» [El viaje de Tor a Jothundheim. Poema épico en cinco cantos], en *Nordiske Digte*, Copenhague, 1807, ctl. 1599, canto IV, vv. 23-41, pp. 82-88, y canto V, v. 24, p. 111.

26. Véase *Las bodas de Fígaro*, acto I, escena V; cf. pp. 20 s.

27. Cita del aria del catálogo cantada por Leporello en *Don Giovanni*, cf. L. da Ponte, *Don Juan, Opera i tvende Alter...*, cit. La traducción de L. Kruse reza *Lyst* («deseo») en lugar de *Fryd* («gozo») en las ediciones de 1807 (p. 23) y 1811 (p. 21), y *Smiil* («sonrisa») en la edición de 1822 (p. 226).

28. *Las bodas de Fígaro*, acto I, escena 8, cf. L. da Ponte, *Figaros Giftermaal...*, cit., p. 36.

29. *Ibid.*, acto III, escena 13, p. 109. Cf. escena 15, p. 112.

30. Cf. *ibid.*, acto I, escena 8, p. 34.

31. Papageno, personaje de *La flauta mágica*; cf. *Tryllefloiten. Syngestykke i to Acter af Emmanuel Schickaneder. Oversat til Mozarts Musik*, trad. de N. T. Bruun, Copenhague, 1816.

32. Véase *supra*, n. 27.

33. Cf. *La flauta mágica*, acto I, escena 2, *Tryllefloiten*, cit., p. 6.

34. Probable alusión al aria de Papageno, *ibid.*, acto II, escena 23, p. 92.

35. Cf. *ibid.*, p. 37.

36. Cf. *ibid.*, acto II, escena 29, p. 106.

37. Véase Horacio, *Epistolae* 1, 2, 42, cit., p. 228.

38. Cf. 1 Sam 16,23.

39. Se alude probablemente a una estrofa del poema «Bjergpigen» [La joven montañesa], en J. C. Hauch, *Lyriske Digte*, Copenhague, 1842, p. 164.

40. Autor del libreto de *La flauta mágica*.





41. Niels Thorup Bruun (1778-1823), traductor y adaptador de unas 213 piezas teatrales y vocales para el Teatro Real de Copenhague.

42. Cf. *La flauta mágica*, acto II, escena 3, *Tryllefloiten*, cit., p. 59.

43. Cf. *ibid.*, acto II, escena 29, p. 107.

44. El ayudante de Fausto en la pieza de Goethe.

45. Kierkegaard poseía las traducciones danesa y alemana del Quijote, *Don Quixote af Manchas Levnet og Bedrifter* [Vida y hazañas de Don Quijote de la Mancha], trad. de C. D. Biehl, vols. 1-4, Copenhague, 1776-1777, ctl. 1937-1940, y *Don Quixote von La Mancha*, trad. de H. Heine, vols. 1-2, Stuttgart, 1837, ctl. 1935-1936.

46. Las historias referidas a la montaña de Venus se conocen desde la primera mitad del siglo XV. Cf. particularmente el poema «Der Tannhäuser», recogido en *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder* [El cuerno mágico de la juventud. Antiguas canciones alemanas], ed. de L. Achim von Arnim y C. Brentano, vols. 1-3, 2.ª ed., Heidelberg, 1819, ctl. 1494-1496; vol. 1, pp. 86 ss.

47. Probable referencia a *Den i den gandske Verden bekiendte Ertz- Sort- Kunstner og Trold-Karl Doctor Johan Faust, og Hans med Dievelen oprettede Forbund, Forundringsfulde Levnet og skrækkelige Endeligt* [El mundialmente conocido alquimista y aprendiz de hechicero doctor Juan Fausto, su pacto con el Diablo, su admirable vida y su espantoso final], Copenhague, sin año de edición, ctl. U 35. Cf. también *Ein Volksbüchlein* [Una novelita], ed. de L. Aurbacher, vols. 1-2, 2.ª ed., München, 1835, ctl. 1460-1461; vol. 2.

48. Probable referencia al opúsculo de H. L. Martensen *Ueber Lenau's Faust* [Sobre el Fausto de Lenau], Stuttgart, 1836, retrabajado en su «Betragtninger over *Ideen af Faust*» [Consideraciones acerca de la idea del Fausto]. Martensen (1808-1884) defendió su tesis de licenciatura en 1837, y al año siguiente fue nombrado catedrático y profesor extraordinario en teología.

49. E. M. Tribler, quien tras la muerte de su esposo J. F. Tribler en 1818 se encargó de los negocios de imprenta que éste desarrollaba en Copenhague. Los Tribler editaban fundamentalmente novelas populares y coplas.

50. *Halmtorvet*, situada entonces en lo que es actualmente la plaza de la alcaldía de Copenhague.

51. Alusión irónica a la expresión «publicado en el año en curso», con la que los impresores intentaban indicar el carácter de actualidad de las novelas y coplas populares.

52. En la balada «Leonora» (1774) del poeta alemán Gottfried August Bürger (1747-1794) se alude a un guerrero muerto de nombre Vilhelm que una noche retorna en busca de su amada, la sube a su caballo y la lleva a su tumba; cf. *Bürgers Gedichte*, Gotha, 1828, pp. 48-57.

53. La cifra que, en el aria de Leporello, indica la cantidad de las mujeres españolas seducidas por *Don Giovanni*; cf. acto I, escena 6, L. da Ponte, *Don Juan...*, cit., p. 225.

54. Probable alusión a un grabado intitulado «Wellenmädchen» [Ondinas], tal como aparece en un ejemplar que Kierkegaard poseía del libro de W. Vollmer *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen* [Diccionario completo de la mitología de todos los pueblos], Stuttgart, 1836, ctl. 1942-1943.

55. Variación de una frase de la comedia de A. E. Scribe, *El primer amor*: «Ver a Charles era, en el mismo instante, amarle»; cf. *Den første Kjærlighed. Lystspil i een Act*, trad. de J. L. Heiberg (en *Det kongelige Theaters Repertoire* n.º 45), Copenhague, 1832, ctl. U 98, escena 16, p. 13.

56. Cf., por ejemplo, sus *Vorstudien für Leben und Kunst*, cit., pp. 109 s.

57. Cf. el aria del catálogo, *supra*, n. 27.

58. La observación puede sin embargo aplicarse igualmente al texto italiano de Da Ponte.

59. Giro aplicado al Diablo en Ef 6,11 según la traducción danesa del Nuevo Testamento (1819).

60. Cf. L. Achim von Arnim, *Armuth, Reichthum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* [Pobreza, riqueza, culpa y penitencia de la condesa Dolores], vols. 1-2, Berlin, 1810; vol. 2, p. 21. Kierkegaard poseía la edición de W. Grimm en 2 vols., Berlin, 1840, ctl. 1621-1622. Von Arnim afirma que el seductor de la condesa, a diferencia de Don Giovanni, no se mostraba «sensual« con todas las damas, sino que podía ser sensual junto a las sensuales, perfeccionarse moralmente junto a las moralistas y rezar junto a las religiosas.

61. Véase *supra*, n. 28.

62. Cf. *Don Giovanni*, acto I, escena 8; L. da Ponte, *Don Juan...*, cit., p. 26.

63. Los griegos celebraban el misterio menor de Eleusis en el mes de febrero, como preparación para el misterio mayor celebrado en septiembre.

64. Según la idea popular, la diferencia entre una generación y la siguiente cubre un lapso de 33 años.

65. Variación del giro bíblico «dar al César lo que es del César», Mt 22,21.

66. Transpolación de la frase «¡Oye, oye, oye!», que en la ópera de Mozart se repite dos veces en el momento en que Don Giovanni y Leporello son interpelados por la estatua del Comendador; cf. *Don Giovanni*, acto II, escena 19; L. da Ponte, *Don Juan...*, cit., pp. 121 s.

67. Expresión aplicada a un acontecimiento que se produce demasiado tarde.

68. Kierkegaard contaba con el texto del *Don Juan ou le festin de pierre* (1665) [Don Juan o el convidado de piedra] de Molière en traducción danesa, *Don Juan eller Steengiæsten. Skuespil i fem Optoge*, en *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, trad. de K. L. Rahbek, vol. I, Copenhague, 1813, ctl. 1921, pp. 171-258.

69. Cf. J. K. A. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen* [Cuentos populares de los alemanes], ed. de C. M. Wieland, vols. 1-5, Wien, 1815-1816, ctl. 1434-1438.

70. Cf. J. L. Tieck, *Phantasus. Eine Sammlung von Mährchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen* [Phantasus. Una colección de cuentos, relatos, obras de teatro y novelas cortas], ed. de L. Tieck, vols. 1-3, Berlin, 1828; Íd., *Sämmtliche Werke*, vols. 1-2, Paris, 1837, ctl. 1848-1849.

71. Cf. la adaptación del *Don Juan* de Molière por J. L. Heiberg, *Don Juan. Skuespil i fire Acter*, ed. inicialmente en J. L. Heiberg, *Marionettheater* [Teatro de marionetas], Copenhague, 1814, pp. 1-94. En el prólogo Heiberg admite haber querido dar a la obra el carácter de una pieza para teatro de marionetas. Este hecho se refleja en el subtítulo de la versión incluida en las obras completas: *Don Juan. Marionetspil i fire Acter*, en *J. L. Heibergs Samlede Skrifter. Skuespil*, vols. 1-7, Copenhague, 1833-1841, ctl. 1553-1559 (en adelante *Skuespil*); vol. 6, 1836, pp. 173-275. En este caso se añade la aclaración «Parcialmente según Molière».

72. Cf. J. C. Hauch, *Gregorius den Syvende og Don Juan. To Dramaer* [Gregorio VII y Don Juan. Dos dramas], en Íd., *Dramatiske Værker*, vols. 1-3, Copenhague, 1828-1830; vol. 2, 1829, pp. 137-270.

73. Véase *supra*, Prólogo, n. 8.

74. Referencia al ballet de pantomima *Don Juan, ou le festin de pierre* (Viena, 1761) [Don Juan o el convidado de piedra] de Chr. W. Gluck, coreografía de Casparo Angiolini, basado en el drama de Molière. En 1781 Vicenzo Galotti puso en escena una nueva adaptación de esta obra de ballet en el Teatro Real de Copenhague.

75. Cf. el poema inconcluso de G. G. Byron, «Don Juan» (iniciado en 1819). Kierkegaard disponía de una edición alemana, *Lord Byron's sämmtliche Werke*, varios trads., vols. 1-10, Stuttgart, 1839, ctl. 1868-1870; vol. 8, p. 1; vol. 10, p. 100.

76. Cf. Molière, *Don Juan*, en *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., vol. 1, p.





184 («Mi amor comenzó por los celos»), y la adaptación de J. L. Heiberg, *Skuespil*, cit., vol. 6, p. 188.

77. En aquella época, cinco reales equivalían aproximadamente al sueldo semanal de un obrero.

78. Véase Molière, *Don Juan*, acto IV, escena 3. Al personaje del prestamista monsieur Dimanche se le llama «Herr Knapmaal» en la traducción danesa, cf. *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., vol. 1, pp. 231-237; en la adaptación de Heiberg aparece como «Herr Paaske», cf. *Skuespil*, cit., vol. 6, pp. 259-262. Este personaje no tiene equivalente en la ópera de Mozart.

79. El sirviente de Don Juan en la obra de Molière.

80. En danés, *Attestats*, examen requerido para el desempeño de la función sacerdotal.

81. Don Louis, padre de Don Juan, aparece por ejemplo en el acto IV, escena 4 del *Don Juan* de Molière; cf. *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., vol. 1, pp. 237-239, donde se le llama «Don Lodovico». Heiberg no lo incluye en su adaptación.

82. *Ibid.*, pp. 202-205. Cf. el choque de Don Giovanni con Masetto en la ópera de Mozart, acto II, escena 5.

83. Sección del brazo de mar que se extiende entre el Langebro y el Klippersbro, los dos puentes que unen la parte central de la ciudad de Copenhague a la isla de Amager. Alusión a la adaptación de la pieza de Molière por Heiberg en la cual, sin nombrar esta región en particular, se sitúa toda la acción de la obra en la capital danesa.

84. «Pedrillo» es el nombre del personaje de Molière, *Pierrot* en la traducción danesa; en la respectiva adaptación de Heiberg se le llama «Pedro».

85. El equivalente a 24 chelines o a un real (cf. *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., vol. 1, p. 191). En la adaptación de Heiberg se apuesta por un chelín.

86. Elvira, que en la ópera de Mozart y otras versiones de la leyenda es una de las mujeres engañadas por el seductor, es en Molière el nombre de la esposa de Don Juan.

87. Cf. *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit , vol. 1, p. 176.

88. Véase *ibid.*, acto III, escena 1, p. 214.

89. Véase *ibid.*, p. 176.

90. En la lista de personajes de la adaptación de Heiberg se define a Elvira no sólo como la mujer sino como la «consorte» de Don Juan.

91. Kierkegaard nombra estos personajes según la adaptación de Heiberg. En la traducción danesa de Molière se les llama respectivamente «Maturina» y «Carlotta».

92. Véase *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., acto II, escena 3. Este momento corresponde en parte a la escena de la seducción de Zerlina en la ópera de Mozart.

93. *Ibid.*, acto II, escena 4; cf. acto II, escena 7 de la adaptación de Heiberg (*Skuespil*, cit., vol. 6, pp. 215-221).

94. Probable alusión a Ex 30,13.

95. Probable alusión a un comentario de Heiberg acerca del drama de Oehlenschläger *Væringerne i Miklagard* (1826) [Los veringos en Miklagard]; cf. *Oehlenschlägers Tragodier*, vols. 1-10, Copenhague, 1841-1849, ctl. 1601-1605, vol. 4, 1842; pp. 115-240; J. L. Heiberg, *Prosaiske Skrifter*, vols. 1-3, Copenhague, 1841-1843, ctl. 1560; vol. 1, pp. 251-38. Heiberg se pregunta si Oehlenschläger no ha dado acaso «demasiada preeminencia al elemento lírico sobre el elemento dramático» (p. 267), y observa que el uso exagerado de la música convierte casi a esta pieza en una ópera (p. 272).

96. Véase *supra*, Prólogo, n. 13.

97. En una carta fechada en Berlín el 1 de enero de 1842, Kierkegaard escribe a su amigo Emil Boesen: «Me preguntas si mi Elvira es igual de interesante vista de

cerca; de alguna manera estoy más cerca de poder contestar esa pregunta, pues esta tarde he estado en un palco extraordinariamente próximo a la escena»; cf. *Breve og Aktstykker vedrorende Soren Kierkegaard*, ed. de N. Thulstrup, vols. 1-2, Copenhague, 1953-1954; vol. 1, p. 89.

98. Véase *infra*, n. 103.

99. Variación del verso de Jens Baggesen *Kallundborgs Kronike eller Censurens Oprindelse* [Crónica de Kallundborg o El origen de la censura], de 1786: «Nadie, ningún alma puede / matar con provecho a un muerto», en *Jens Baggesens danske Værker*, ed. de los hijos del autor y C. J. Boye, vols. 1-12, Copenhague, 1827-1832, ctl. 1509-1520, vol. 1, p. 236.

100. Véase *Don Giovanni*, acto I, escena 5.

101. Probable referencia al aria del acto I, escena 14, que fue añadida a la ópera con ocasión de su puesta en escena en Viena en 1788. La traducción danesa de L. Kruse (véase nota siguiente) no la incluye.

102. Probable referencia al aria del acto II, escena 12 (escena 16 en la traducción de L. Kruse, *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, Copenhague, 1807).

103. A saber, en el acto I, escena 1, en la que muere a manos de Don Giovanni, y en el acto II, escena 15 (escena 20 en la traducción de L. Kruse), en la que retorna como estatua reclamando el alma de Don Giovanni. Kierkegaard no menciona una tercera aparición anterior a esta última, la escena 11 del acto II, en la que Don Giovanni invita a la estatua del Comendador a cenar a su casa. También Hotho, en sus *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart & Tübingen, 1835, ctl. 580, p. 41, habla de las «dos» apariciones del Comendador.

104. Acto II, escena 15 (escena 20 en la traducción de L. Kruse), en la que Don Giovanni coge la mano del Comendador y finalmente se precipita al infierno. La llamada *scena ultima*, en la que los restantes personajes exponen la moraleja de la ópera tras la desaparición de Don Giovanni, no fue nunca representada en Dinamarca durante el siglo XIX ni en Alemania a partir de 1830. En la traducción de Kruse se dice simplemente que los demás personajes «se quedan pasmados» al contemplar el terrible destino de Don Giovanni, tras lo cual cae el telón.

105. Variación de la frase atribuida a veces a Tales o a Sócrates, según la cual el filósofo en cuestión agradecería a los dioses haber nacido humano, y no animal; hombre, y no mujer; griego, y no bárbaro. Cf. *Diogen Laërtses filosofiske Historie*, I, 33, trad. de B. Riisbrigh, ed. de B. Thorlacius, vols. 1-2, Copenhague, 1812, ctl. 1110-1111, vol. 1, p. 14. Lactancio (*Institutionum divinarum*, 3, 19) se la atribuye a Platón, que le habría añadido: «ser ateniense y contemporáneo de Sócrates»; cf. *Firmiani Lactantii opera*, ed. de O. F. Fritzsche, vols. 1-2, Leipzig, 1842, ctl. 142-143; vol. 1, p. 152.

106. El aria de Leporello, acto I, escena 1.

107. La escena introductoria del *Don Juan* de Molière, cf. *J. B. P. Molieres Udvalgte Skuespil*, cit., vol. 1, p. 173: «Aristóteles y los filósofos podrán decir lo que quieran, pero no hay nada como un pellizco de rapé».

108. Cf. J. L. Heiberg, *Skuespil*, cit., vol. 6, pp. 175 s.

109. Cita del aria introductoria de Leporello, acto I, escena 1. La traducción danesa de Kruse modifica sustancialmente la frase. En la moderna edición crítica del texto de Da Ponte se lee «Voi» (Vos) en lugar de «vuol» (quiere), interpretándose como una frase directamente dirigida a Don Giovanni.

110. Cf. *Don Giovanni*, *finale* del acto I.

111. Cf. acto I, escena 6 en la traducción de Kruse, correspondiente a la escena 5 en el texto italiano.

112. Cf. la comedia de L. Holberg *Barselstuen* [La sala de parto] (1724), acto V, escena 6, en *Den Danske Skue-Plads*, vols. 1-7, Copenhague, sin año de edición y sin foliar, ctl. 1566-1567.





113. Cf. *Don Giovanni*, sexteto del acto II, escena 8; cf. escena 11 en la traducción de Kruse.

114. En el texto alemán del aria de los catálogos, Leporello se corrige a sí mismo: «Mil dos. —No, mil tres; también estáis Vos».

115. En la edición crítica danesa de *O lo uno o lo otro* se interpreta esta expresión como una probable alusión al término *Schlimmverbesserung*, literalmente una «mejora para mal» o una «mala mejora».

116. Cf. *Don Giovanni*, acto II, escena 13; escena 17 en la traducción de Kruse, cit., pp. 114-117.

117. Cf. la descripción de la escena en la versión de Kruse, cit., p. 114: «Una hermosa sala en la pequeña casa de Don Juan; la mesa está puesta; hay una pequeña orquesta». En la escena 17 del acto II según dicha edición (p. 104) utiliza Don Giovanni la expresión *i de smaae afsides Stuer*, «en las pequeñas salas laterales».

# | EL REFLEJO DE LO TRÁGICO ANTIGUO EN LO TRÁGICO MODERNO



## ENSAYO DE ASPIRACIÓN FRAGMENTARIA

Leído ante los Συμπαρανεκρωμένοι[1]

| En el caso de que alguien dijese: lo trágico siempre será lo trágico, 139
yo no tendría demasiado que objetar, puesto que, en efecto, todo
desarrollo histórico yace invariablemente dentro del contorno del
concepto. En el supuesto de que sus palabras signifiquen algo, y de
que, por tanto, quepa suponer que la palabra que figura en dos oca-
siones, es decir, lo trágico, no constituye un insignificante signo de
paréntesis que rodea una nada insustancial, lo que aquél debió de
querer decir es, por fuerza, que el contenido del concepto no destro-
na el concepto sino que lo enriquece. Por otro lado, seguramente no
habrá escapado a la atención de ningún observador aquello en cuya
consagrada posesión cree estar el público lector y asiduo del teatro
como si se tratara de los dividendos logrados por diligentes conoce-
dores de arte, a saber, que hay una diferencia esencial entre lo trágico
antiguo y lo trágico moderno. Si ahora alguien insistiera en hacer
valer la diferencia absoluta entre ambos y, primero a traición y luego
quizás a la fuerza, irrumpiera entre lo trágico antiguo y lo trágico
moderno, su comportamiento no sería menos absurdo que el del pri-
mero, ya que pretendería que la base firme que tanto necesita es lo
trágico mismo, y que esta base estaría tan lejos de poder disociarse
que aunaría justamente lo trágico antiguo y lo trágico moderno. Algo
que debe alertarnos contra esta unilateral tentativa de disociación es
el hecho de que los estetas vuelven siempre a las determinaciones y a
los requerimientos planteados por *Aristóteles* para con lo trágico,
considerando que éstos agotan dicho concepto; debe alertarnos tam-
bién, e incluso mucho más, eso que ha de sobrecoger a cualquiera
con una cierta tristeza, a saber, que la representación de lo trágico
permanece esencialmente inalterada por más que el mundo haya cam-
biado, del mismo modo que llorar sigue siendo indefectiblemente
natural al ser humano. Si bien esto puede tener un efecto tranquiliza-
dor para quien no desea divorcio alguno, cuando menos | ruptura 140
alguna, en ello reaparece la misma dificultad que acababa de ser re-
chazada, bajo un aspecto nuevo y casi más peligroso. El hecho de que

se vuelva permanentemente a la estética aristotélica no responde sólo a un deber de cortesía o a la fuerza de la costumbre, y esto lo admitirá con toda seguridad cualquiera que tenga alguna noción de la estética moderna y que, gracias a ello, pueda comprobar cuán escrupulosamente se ciñe este ámbito a los ejes trazados por Aristóteles, los cuales siguen estando todavía vigentes en la estética moderna. No obstante, tan pronto como nos aproximamos a éstos, aparece en seguida la dificultad. Las determinaciones son de índole general y, si bien en este sentido uno puede acordar con Aristóteles, en otro sentido puede, sin embargo, estar en desacuerdo. Para no anticipar el consiguiente desarrollo mencionando ya ejemplos de lo que ha de constituir su contenido, prefiero dar a conocer mi opinión haciendo la correspondiente observación con respecto a la comedia. Si un esteta de antaño hubiese dicho que lo que la comedia presupone es carácter y situación y que lo que busca despertar es la risa, esto bien podría ser reiterado una vez tras otra; pero tan pronto como uno reflexionara sobre cuán diverso es lo que hace reír a un hombre, se cercioraría de inmediato del enorme *spatium* que tal requerimiento ocupa. Quien alguna vez ha hecho de su propia risa y de la de los demás objeto de observación, quien en tal empeño no ha tenido a la vista lo casual sino lo general, quien ha advertido con interés psicológico cuán diverso es lo que despierta la risa en cada edad de la vida, se convencerá con facilidad de que el inmutable requerimiento para con la comedia, a saber, que debe despertar la risa, contiene en sí mismo un alto grado de mutabilidad dependiendo de la diversidad de representaciones de lo irrisorio dadas en la conciencia universal, sin que, no obstante, esta diversidad llegue a ser tan difusa que su correspondiente expresión en el campo de las funciones somáticas obligue a la risa a manifestarse en el llanto. Esto mismo puede aplicarse a lo trágico.

Aquello que ahora ha de constituir sobre todo el contenido de esta breve investigación no es tanto la relación entre lo trágico moderno y lo trágico antiguo, sino que ha de ser un intento de mostrar cómo la particularidad de lo trágico antiguo permite ser integrada en lo trágico moderno, de manera que lo verdaderamente trágico se haga visible. Ahora bien, por más que yo me esfuerce en que se haga
141 visible, | procuraré mantenerme al margen de toda profecía donde
se muestre como aquello que nuestro tiempo requiere, con lo cual su aparición carecerá por completo de consecuencias, tanto más cuanto más brega nuestro tiempo por lo cómico. La existencia se encuentra socavada hasta el límite por la duda de los sujetos y el aislamiento prevalece siempre, algo que uno puede comprobar con sólo poner atención en las múltiples aspiraciones sociales. Éstas, en efecto, son





tanto un testimonio del aislado esfuerzo de nuestro tiempo por llegar a contrarrestarla cuanto de la tentativa de contraponerse a ella de un modo irracional. El aislamiento estriba siempre en hacerse valer como *numerus*; cuando uno quiere hacerse valer como uno solo, el resultado es el aislamiento; en este punto me darán la razón todos los que tengan afición por las asociaciones, sin que por ello puedan o quieran reconocer que se trata exactamente del mismo aislamiento cuando son cien los que quieren hacerse valer pura y exclusivamente como un centenar. El número como tal es siempre indiferente, y sigue siendo indiferente por más que se trate de uno o de mil o de todos y cada uno de los habitantes del mundo numéricamente determinados. Por ello, empezando por su principio, este espíritu asociacionista es tan revolucionario como el espíritu al que pretende contraponerse. Cuando David quiso averiguar la justa medida de su poder y de su gloria hizo contar a su gente[2]; en nuestro tiempo cabe decir, en cambio, que las gentes, para averiguar su significación en comparación con un poder superior, se cuentan a sí mismas. Pero todas estas asociaciones llevan el sello de la arbitrariedad, a menudo son creadas con un fin casual, que depende, naturalmente, de la asociación. De este modo, todas las asociaciones prueban la disolución de nuestro tiempo y contribuyen ellas mismas a acelerarla; son un microbio en el organismo estatal que indica la disolución del mismo. ¿En qué momento empezaron a proliferar las hetairías[3] en Grecia sino cuando el Estado estaba en camino de disolverse? ¿Acaso no guarda nuestro tiempo una flagrante similitud con aquel tiempo, que ni el mismo *Aristófanes* pintó más irrisorio de lo que en realidad era? ¿No se ha aflojado, en lo que hace a lo político, el lazo que de modo invisible y espiritual mantenía la unidad en los Estados? ¿Y acaso no está debilitado y hasta aniquilado el poder que en la religión sostenía lo invisible? ¿Y acaso no tienen en común los hombres de Estado y los de Iglesia el no poder cruzar la mirada sin sonreírse el uno al otro, como antaño los augures? Es cierto que nuestro tiempo aventaja en una característica a los tiempos de Grecia, a saber, en que está más apesadumbrado y, por ello, más profundamente desesperado. Así, nuestro tiempo está lo suficientemente apesadumbrado como para saber que aún hay
otra cosa llamada responsabilidad, y que ésta significa | algo. Por 142
ello, si bien todos quieren gobernar, nadie quiere tener la responsabilidad. Aún se conserva fresco el recuerdo de aquel estadista francés[4] quien, habiéndosele una vez ofrecido una cartera tras otra, declaró que aceptaría, pero bajo la condición de que el secretario de Estado asumiera la responsabilidad. Como es sabido, el rey de Francia no es responsable; en cambio, el ministro sí lo es; el ministro no

quiere serlo pero quiere ser ministro a cambio de que el secretario de Estado cargue con la responsabilidad; naturalmente, la cosa acaba por fin en que los serenos o los alguaciles asumen la responsabilidad. ¡¿No sería esta historia al revés de la responsabilidad un tema digno de *Aristófanes*?! Por otro lado ¿por qué asusta tanto al gobierno y a quienes gobiernan cargar con la responsabilidad, sino porque temen a un partido atacante que, indefectiblemente, y según un patrón similar, se quita de nuevo la responsabilidad de encima? Cuando uno se imagina a estos dos poderes enfrentados, incapaces, empero, de abordarse mutuamente, porque uno evita indefectiblemente al otro, uno sólo figurando ante el otro, está claro que el planteamiento no deja de estar dotado de potencial cómico. Todo esto muestra con creces que lo que propiamente mantiene al Estado unido está disuelto, pero el aislamiento a que da lugar es naturalmente cómico, estribando lo cómico en que la subjetividad quiere hacerse valer como mera forma. Cualquier personalidad aislada se vuelve cómica por el hecho de querer hacer valer su carácter casual por encima de la necesidad del desarrollo. Está fuera de toda duda que permitir a un individuo casual hacerse con la idea universal de querer ser el libertador del mundo entero entrañaría la más honda comicidad. Por el contrario, la conducta de Cristo es en cierto sentido la más honda tragedia (en otro sentido es infinitamente mucho más), porque Cristo llegó con la plenitud del tiempo y cargó con el pecado del mundo, algo que debo poner de relieve sobre todo en relación a lo que sigue.

Como es sabido, *Aristóteles* indica dos cosas como origen de la acción en la tragedia: διάνοια καὶ ἦθος [raciocinio y carácter], pero destaca además que lo principal es el τέλος [fin][5] y que los individuos no actúan para representar caracteres, sino que éstos son incorporados en función de la acción. Se constata aquí una clara divergencia con respecto a la tragedia moderna[6]. Aquello que es precisamente característico de la tragedia antigua es que la acción no resulta sin más del carácter, que la acción no se refleja de manera suficiente en lo subjetivo, sino que la misma acción tiene un cierto grado de pasividad. Por ello, la tragedia antigua no ha cultivado tampoco el diálo-
143 go hasta convertirlo en una | reflexión exhaustiva que todo lo asimila; propiamente, tiene en el monólogo y en el coro los discretos móviles para el diálogo. Ya sea que el coro se aproxime más a la sustancialidad épica o al ímpetu lírico, aquél indica en cualquier caso algo así como un plus que no se deja asimilar por la individualidad; a su vez, el monólogo es más bien la concentración lírica y dispone de un plus que no se deja asimilar por la acción y la situación. En la tragedia antigua, la acción misma contiene un elemento épico, siendo en igual





medida acontecimiento y acción. Esto radica naturalmente en que la Antigüedad no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma. Aunque el individuo se moviese libremente, se sostenía en cambio sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado, la familia, el destino. Esta determinación sustancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza. Por ello, la caída del héroe no es una consecuencia sin más de su acción sino que es además un padecimiento mientras que, en la tragedia moderna, la caída del héroe no es en rigor un padecimiento sino una obra. Por ello, en la Modernidad la situación y el carácter son propiamente lo predominante. El héroe trágico se refleja de modo subjetivo en sí mismo y esta reflexión no lo ha reflejado tan sólo fuera de toda relación inmediata con el Estado, la estirpe y el destino sino que a menudo lo ha reflejado incluso fuera de su propia vida anterior. Lo que nos ocupa es cierto momento concreto de su vida en tanto que obra suya. Debido a esto mismo, lo trágico admite ser vaciado en la situación y en la réplica, porque ya no queda en absoluto nada inmediato. Por ello, la tragedia moderna no dispone de ningún proscenio épico, de ningún póstumo legado épico. El héroe se sostiene y cae por entero por sus propias obras.

Lo que aquí acaba de ser desarrollado con brevedad pero en suficiente medida será significativo a la hora de dilucidar una diferencia entre la tragedia antigua y la moderna que considero muy importante, a saber, la diferencia genérica de la culpa trágica. Como es sabido, *Aristóteles* requiere que el héroe trágico incurra en ἁμαρτία [error, culpa][7]. Pero si en la tragedia griega la acción es una cosa intermedia entre el actuar y el padecer, también lo es la culpa, y en ello estriba la colisión trágica. Sin embargo, cuanto más reflexionada viene a estar la subjetividad, cuanto más vemos al individuo solo y abandonado a sí mismo desde una óptica pelagiana[8], más ética viene a ser la culpa. Si el individuo no está en posesión de culpa alguna, se suprime el interés trágico, pues la colisión trágica es, en ese caso, enervada; si, | por el 144
contrario, aquél se encuentra en posición de una culpa absoluta, carece de todo interés trágico para nosotros. Por eso, está claro que se trata de un malentendido de lo trágico cuando nuestro tiempo se esfuerza por facilitar la transustanciación de lo fatal en individualidad y en subjetividad. No se quiere saber nada del pasado del héroe, se le echa su vida entera sobre sus espaldas como si se tratara de su propia obra, se le imputa absolutamente todo, transformando con ello también su culpa estética en ética. El héroe trágico viene entonces a ser vil y el mal, objeto trágico, pero el mal no tiene ningún interés estético y el pecado no es un elemento estético. No hay duda de que este equi-

vocado esfuerzo tiene su origen en el bregar de todo nuestro tiempo por lo cómico. Lo cómico estriba precisamente en el aislamiento; cuando se pretende hacer valer lo trágico dentro de los límites de aquél, lo que se obtiene es el mal en su vileza, no la falta propiamente trágica en su ambigua inocencia. No presenta dificultades encontrar ejemplos de ello; basta con echar un vistazo a la literatura moderna. Así, una obra de Grabbe, tan auténticamente genial en muchos sentidos, *Faust und Don Juan*[9], se basa en el mal. Ahora bien, para no argumentar desde un único escrito, prefiero mostrarlo en la conciencia general de toda la época actual. Si se quisiera representar a un individuo en quien los desgraciados avatares de la infancia hubiesen repercutido perturbándolo, hasta el punto de que tales impresiones forzasen su caída, una cosa así no agradaría en lo más mínimo al tiempo presente, y esto, naturalmente, no porque hubiese sido maltratado, pues se supone que tengo derecho a imaginármelo excelentemente tratado, sino porque nuestro tiempo aplica otra medida. Éste no quiere saber nada de semejantes majaderías y hace sin más responsable de su vida al individuo. Si el individuo cae, no es que sea trágico, sino vil. Se diría que la estirpe entre la que hasta yo tengo el honor de vivir es un reino de dioses. Por el contrario, no es así en absoluto, el vigor, el coraje, que entonces serían los creadores de su propia felicidad, sí, sus propios creadores, son una ilusión, y dado que nuestro tiempo pierde lo trágico, gana la desesperación. En lo trágico residen una tristeza y un remedio que en verdad no deben ser desdeñados, y cuando uno pretende ganarse a sí mismo de modo sobrenatural, tal y como lo intenta nuestro tiempo, uno se pierde a sí mismo y viene a ser cómico. Cualquier individuo, por más originario que sea, pertenece sin embargo a Dios, a su tiempo, a su pueblo, a su familia, es el hijo de sus amigos, sólo en ello radica su verdad, y si pretende ser lo absoluto en toda esta relatividad suya, viene a ser ridículo. En ocasiones uno da
145 con | una palabra en algunas lenguas que, declinada a menudo según un *casus* concreto conforme a la construcción, acaba independizándose, por así decir, como *adverbium* en este *casus*; una palabra tal tiene desde entonces para el versado una impronta y un defecto que nunca más desaparecen y si, esto no obstante, aquélla exigiese ser un substantivo y pidiese ser declinada según los cinco *casus*, sería auténticamente cómico. Eso mismo sucede con el individuo cuando siendo éste arrancado, quizás con grandes dificultades, del seno materno del tiempo, pretende ser absoluto en esa inmensa relatividad. Si, por el contrario, desecha semejante pretensión para ser relativo, entonces posee *eo ipso* [justamente] lo trágico aun tratándose del más feliz de los individuos; sí, yo incluso diría que sólo es feliz el individuo cuando





posee lo trágico. Lo trágico atesora una benignidad infinita, siendo propiamente para la vida humana desde una perspectiva estética lo que son la gracia y la clemencia divinas; aquello es incluso más tierno, por lo cual yo incluso diría que se trata de un amor maternal que arrulla al afligido. Lo ético es severo y duro. Por ello, cuando un delincuente quiere disculparse ante el juez alegando que su madre era propensa a robar, sobre todo en el tiempo en el que ella estaba encinta de él, el juez recaba el dictamen del Consejo Superior de Higiene Pública[10] sobre su estado mental y aduce que está tratando con el ladrón y no con la madre del ladrón. Por cuanto que aquí se está hablando de un delito, de nada sirve que el pecador huya hacia el templo de la estética incluso a pesar de que en él encontraría una expresión atenuante para su propósito. De todos modos, sería erróneo por su parte dirigirse allí, pues el camino que ha tomado no lo conduce hacia lo estético sino hacia lo religioso. Lo estético ha quedado tras él y cometería un nuevo pecado ciñéndose de nuevo a lo estético. Lo religioso es la expresión del amor paterno, pues atesora lo ético pero atenuado y, en virtud de qué, si no precisamente de lo mismo que otorga a lo trágico su benignidad: la persistencia. Pero mientras que lo estético le da a ésta tregua, previamente a que la profunda contradicción del pecado se haga valer, lo religioso no le da tregua hasta que esta contradicción ha sido comprendida en todo su horror. En el preciso instante en que el pecador está a punto de sucumbir al pecado general que él mismo se impone porque siente que sólo convirtiéndose en un mayor pecador cabe prever que se salvará, en ese mismo y pavoroso instante se hace patente el consuelo por tratarse del pecado general que también en él se ha hecho valer; | mas este 146
consuelo es un consuelo religioso, y quien estima alcanzarlo por otra vía que no sea ésta, por ejemplo, mediante la volatilización estética, ha tomado el consuelo en vano y, en rigor, no lo tiene. En cierto sentido, el tiempo lleva muy buen compás queriendo hacer al individuo responsable de todo; lo malo es que no lo hace con la suficiente profundidad y fervor, y de ahí su medianía; es lo bastante presuntuoso como para desdeñar las lágrimas de la tragedia, pero también es lo bastante presuntuoso como para querer evitar la clemencia. ¿Y qué es entonces, cuando se eliminan ambas cosas, la vida humana, qué es la estirpe humana? Pues, o bien trágica tristeza, o bien la profunda pena y la profunda alegría de la religión. ¿O acaso no son características de todo lo proveniente de aquel dichoso pueblo la pesadumbre, la tristeza de su arte, de su poesía, de su vida, de su alegría?

En lo precedente he intentado poner de relieve la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna, por cuanto ésta se hace patente

en la diferencia de la culpa del héroe trágico. Éste es el foco desde
donde todo irradia según su disparidad característica. Si el héroe es
inequívocamente culpable, el monólogo desaparece en el diálogo y la
acción en la situación. Lo mismo permite ser expresado desde otro
ángulo con respecto al estado de ánimo que la tragedia provoca. *Aristóteles* requiere, como es sabido, que la tragedia despierte en el espectador temor y compasión[11]. Recuerdo que *Hegel* aprueba en su
*Estética* este comentario[12], añadiendo a cada uno de estos puntos un
par más de ellos que, con todo, no son ni mucho menos exhaustivos.
La disociación que hace *Aristóteles* de temor y compasión podría
conducirnos a pensar acerca del temor como de un estado de ánimo
que acompaña a cada caso particular, y acerca de la compasión como
del estado de ánimo que constituye la impresión definitiva. Este último estado de ánimo es el que tengo en perspectiva, porque corresponde a la culpa trágica, atesorando por ello la misma dialéctica que
atesoraba aquel concepto. *Hegel* observa al respecto que hay dos clases de compasión: la habitual, que atiende al aspecto finito del sufrimiento, y la verdadera compasión trágica. Esta observación es del
todo correcta, pero para mí de menor importancia, ya que aquella
147 emoción general es un malentendido que tanto podría afectar a la |
tragedia antigua como a la moderna. Cierto y potente es, sin embargo, lo que añade con respecto a la verdadera compasión: *das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden* [«La verdadera compasión, por el contrario, es la simpatía para con la igualmente ética justificación de quien padece»] (vol. 3, p. 531). Mientras que ahora *Hegel* observa la compasión más en general y su disparidad en la disparidad de individualidades, yo prefiero poner de relieve la diferencia de la compasión en relación con la diferencia de la culpa trágica. Para insinuarla de inmediato, dejaré que lo «paciente» que yace en la palabra «compasión» se bifurque y que cada cual añada lo simpatético que yace en la palabra «con», eso sí, lo haré sin llegar a pronunciarme sobre el estado de ánimo del espectador ni sobre nada que pudiese revelar la arbitrariedad del mismo, sino de modo que, cuando exprese su disparidad anímica, exprese además la disparidad de la culpa trágica. En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce. Resulta harto interesante desde una perspectiva psicológica observar a un niño que está viendo padecer a un adulto. El niño no es lo bastante reflexivo como para sentir dolor y, aun así, su pena es infinitamente pro-





funda. No es lo bastante reflexivo como para tener una idea de pecado y de falta; cuando ve padecer a un adulto, no se le ocurre achacarlo a ello y, sin embargo, cuando la razón del sufrimiento se le oculta, un oscuro presagio de la misma acompaña su pena. Así pues, aunque en perfecta y profunda armonía, la pena griega es a la vez tan benigna como honda. Por el contrario, cuando un viejo ve sufrir a un joven, a un niño, el dolor es mayor y la pena menor. Cuanto más se acusa la idea de culpa, mayor es el dolor y menos honda la pena. Si ahora aplicamos esto a la relación entre la tragedia antigua y la moderna, debemos decir: en la tragedia antigua, la pena es más honda y en la conciencia que a aquélla le corresponde, la pena es más honda. Debemos traer indefectiblemente a la memoria que ello no radica en mí sino en la tragedia, y que yo, para comprender con acierto la honda pena en la tragedia griega, debo entrar de pleno en la conciencia griega. Por ello, está claro que toda esa admiración por la tragedia griega es a menudo sólo un hablar de oídas, pues es manifiesto que nuestro tiempo no siente ni la más mínima simpatía por aquello que en rigor es la pena griega. La pena es más honda porque la culpa
goza de la ambigüedad estética. En la Modernidad, | el dolor es ma- 148
yor. Es terrible caer en manos del Dios vivo[13]; eso mismo podría decirse de la tragedia griega. La ira de los dioses es terrible, mas el dolor no es tan grande como en la tragedia griega, donde el héroe padece toda su culpa y es transparente a sí mismo en el sufrimiento de su culpa. Aquí, al igual que con la culpa trágica, se trata ahora de mostrar qué pena es la verdadera pena estética y cuál el verdadero dolor estético. El dolor más amargo es aquí claramente el arrepentimiento, pero el arrepentimiento tiene fondo ético, no estético. Es el dolor más amargo porque goza de la total transparencia de toda la culpa, pero justo a causa de esta transparencia no es estéticamente interesante. El arrepentimiento goza de una santidad que eclipsa lo estético, que no quiere ser visto, sobre todo por el espectador, y que reclama para sí un tipo totalmente distinto de actuación. Bien es cierto que la comedia moderna ha llevado a escena el arrepentimiento en alguna ocasión, pero ello sólo muestra las pocas luces del escritor. Se ha traído también a la memoria el interés psicológico que puede tener ver retratado el arrepentimiento, pero el interés psicológico sigue sin ser el estético. Todo ello forma parte de una confusión que se hace valer en nuestro tiempo de múltiples maneras: se busca algo allí donde no debería buscarse y, lo que es aún peor, se encuentra allí donde no debería encontrarse; se pretende la edificación en el teatro, la afección estética en la iglesia; se pretende la conversión por las novelas, disfrutar de escritos edificantes; se quiere a la filosofía en el

púlpito y al párroco en la cátedra. Está claro que este dolor no es el dolor estético y, sin embargo, es evidente aquel por el que nuestro tiempo brega como si del más alto interés trágico se tratase. Aquí se hace de nuevo patente lo mismo con respecto a la culpa trágica. Nuestro tiempo ha perdido todas las determinaciones sustanciales de familia, Estado y linaje; debe por fuerza abandonar al individuo particular a sí mismo de tal modo que éste se convierte en sentido estricto en su propio creador, siendo entonces su culpa pecado, su dolor, arrepentimiento: con ello, empero, lo trágico queda anulado. Asimismo la tragedia, paciente en sentido estricto, acaba perdiendo su interés trágico, pues el poder de donde proviene el sufrimiento ha perdido su significado y el espectador grita: «¡Ayúdate a ti mismo y el cielo de ayudará!»; dicho de otro modo: el espectador ha perdido la compasión, pero la compasión es tanto en sentido subjetivo como en sentido objetivo aquello que expresa propiamente lo trágico.

Para mayor claridad, me propongo ahora, en primer lugar y an-
149 tes de entrar en detalle en lo | desarrollado hasta aquí, examinar un tanto la verdadera pena estética. La pena entra en un movimiento opuesto al del dolor y si uno no quiere pervertir eso a base de ergotismos —algo que también yo evitaré de distinta forma— basta con afirmar: cuanto más candor, más honda la pena. Si uno insiste en eso, acaba por anular lo trágico. Un componente de culpa siempre subsiste, pero este componente no es sometido propiamente a la reflexión subjetiva; por ello es tan honda la pena en la tragedia griega. A fin de evitar consecuencias inoportunas deseo únicamente señalar que a fuerza de exageraciones sólo se consigue llevar el asunto a otro ámbito. Pues la conformidad del absoluto candor y de la absoluta culpa no es una determinación estética, es metafísica. Ésta es en rigor la razón de que siempre nos hayamos avergonzado de calificar la vida de Cristo de tragedia, pues siempre hemos sentido que con determinaciones estéticas no se agota el asunto. Y de otro lado se pone además de manifiesto que la vida de Cristo es más de lo que las determinaciones estéticas pueden agotar, pues éstas son neutralizadas por el fenómeno e instaladas en la indiferencia. La acción trágica contiene siempre un componente de padecimiento y el padecimiento trágico un componente de acción; lo estético estriba en la relatividad. La identidad de una acción absoluta y de un padecimiento absoluto supera las fuerzas de lo estético y pertenece a lo metafísico. En la vida de Cristo se da esta identidad, pues su padecimiento es absoluto por ser su actuación absolutamente libre, y su actuación es absoluto padecimiento por ser absoluta obediencia. Por tanto, ese componente de culpa que subsiste no es sometido a la reflexión subjetiva y ello ahon-





da la pena. La culpa trágica es justamente más que la culpa únicamente subjetiva, es culpa original; pero la culpa original, como el pecado original, es una determinación sustancial y esto que es sustancial ahonda justamente aún más la pena. La siempre admirada trilogía de *Sófocles*: *Edipo en Colono*, *Edipo rey* y *Antígona* trata en esencia de este auténtico interés trágico. Pero la culpa original lleva consigo una contradicción interna, a saber, ser culpa y, sin embargo, no ser culpa. El vínculo mediante el cual el individuo viene a ser culpable es justamente la piedad, pero la culpa que contrae con ello goza de toda la anfibología estética habida y por haber. Uno podría imaginar fácilmente en este punto que el pueblo que podría haber desarrollado lo trágico profundo era el judío. Así, cuando se dice de Jehová que es un Dios celoso, que castiga en los hijos las iniquidades de los padres hasta la tercera y cuarta generación[14], o cuando se oyen estas terribles
maldiciones en el Antiguo | Testamento, uno podría verse tentado 150
con facilidad a empeñarse en buscar aquí material trágico. Pero el desarrollo ético del judaísmo es excesivo para ello; las maldiciones de Jehová, aun siendo terribles, son, además y a pesar de todo, castigos justos. Esto no era así en Grecia; la ira de los dioses no tiene carácter ético alguno sino que tiene una ambigüedad estética.

En la misma tragedia griega hay un tránsito de la pena al dolor y como ejemplo de ello desearía citar el *Filoctetes*. Ésta es en sentido estricto una tragedia paciente. Aunque aquí siga dominando todavía un alto grado de objetividad. El héroe griego descansa en su destino y su destino es invariable, de nada sirve discutir más al respecto. Este elemento constituye en rigor el momento de pena en el dolor. La primera incertidumbre, aquella con que se inicia propiamente el dolor, reza: «¿Por qué me sucede esto a mí? ¿No podría ser de otro modo?». Qué duda cabe que en Filoctetes, y esto es algo que siempre me ha llamado la atención, algo mediante lo cual se diferencia en esencia de aquella inmortal trilogía, hay un alto grado de reflexión: la contradicción interna retratada con maestría en su dolor, en donde radica una verdad humana muy profunda; ahora bien, también hay una objetividad que lo sustenta todo. La reflexión de Filoctetes no se enfrasca en sí misma y resulta auténticamente griego el hecho de que se lamente de que nadie sepa de su dolor. En ello estriba una verdad extraordinaria, aunque justo en ello se muestra además la disparidad respecto al dolor propiamente reflexivo que siempre anhela ser uno con su dolor, que busca un nuevo dolor en la soledad de este dolor.

La verdadera pena trágica requiere, pues, un componente de culpa y el verdadero dolor trágico un componente de inocencia; la ver-

dadera pena trágica requiere un componente de transparencia y el verdadero dolor trágico un componente de oscuridad. De este modo creo poder insinuar de manera óptima lo dialéctico donde se produce el contacto entre las determinaciones de pena y dolor, así como la dialéctica que estriba en este concepto: la culpa trágica.

Dado que suministrar compactos trabajos o magnas entidades va en contra del empeño de nuestra asociación; dado que nuestra tendencia no es trabajar por una torre de Babel que Dios, en su justicia, puede rebajar y destruir; dado que, conscientes de que aquella confusión tuvo lugar con razón, nosotros reconocemos que lo característico de todo esfuerzo humano en pos de su verdad es ser fragmentario, es ser justo aquello por lo cual difiere de la infinita coherencia de
151 la Naturaleza, que la | riqueza de una individualidad depende justo de su fuerza en la disipación fragmentaria y que lo que constituye el goce del individuo productor tanto como el del individuo receptor no es la dificultosa y escrupulosa ejecución ni el prolongado discernimiento de dicha ejecución, sino la producción y el goce de la relampagueante fugacidad que guarda para el productor ese plus que excede al contenido de la ejecución consumada, pues es la apariencia de la idea, y un plus para el receptor, pues el fulgor de aquélla enciende la productividad de éste — dado que todo esto, digo, va en contra de la tendencia de nuestra asociación, y que el período leído con anterioridad casi debe ser considerado un grave atentado al estilo interjectivo en el que la idea estalla sin llegar a declararse y al que en nuestra sociedad se le atribuye oficialidad, me propongo, previa advertencia de que, con todo, mi conducta no puede ser calificada de insurrecta, dado que el lazo que mantiene unido este período es tan laxo, que las proposiciones incidentales despuntan hirsutas aforísticas y tercamente, me propongo, digo, tan sólo traer a la memoria que mi estilo ha realizado un intento de ser en apariencia lo que no es — revolucionario.

Nuestra asociación reclama en cada una de las reuniones una renovación y una regeneración hasta el extremo de que su actividad interna rejuvenece mediante una nueva denominación de su productividad. Denominemos nuestra tendencia un ensayo en la tendencia fragmentaria o en el arte de escribir documentos póstumos. Un trabajo llevado a perfecto término no guarda relación alguna con la personalidad que poetiza; a causa de lo sincopado, disoluto, uno siente indefectiblemente con los documentos póstumos la necesidad impetuosa de poetizar también la personalidad. Los documentos póstumos son como una ruina y ¿qué paradero sería más natural para los sepultados? El arte es ahora el de producir artísticamente el mismo





efecto, las mismas negligencia y contingencia, el mismo razonamiento anacolútico, el arte es el de crear un goce que nunca llega a ser de carácter presente sino que siempre contiene un componente de tiempo pasado, haciéndose entonces presente en el tiempo pasado. Esto se expresa ya en el término «póstumo». En cierto sentido, todo lo que un poeta ha creado es póstumo; pero a nadie podría ocurrírsele llamar póstumo al trabajo que ha sido llevado a perfecto término incluso en el caso de que tuviese la fortuita cualidad de no haber sido publicado en vida suya. Estimo que una cualidad de toda producción humana en su verdad, teniendo en cuenta el modo en que | la hemos 152
discernido, es la de ser un legado póstumo, pues no le es dado a los hombres vivir en una eterna contemplación de los dioses. Así que llamaré legado póstumo a todo lo que se produce entre nosotros, es decir, artístico legado póstumo; llamaré dejadez, indolencia, a la genialidad que apreciamos; *vis inertiæ* [fuerza de la inercia] a la ley natural que adoramos. Con ello me he plegado a nuestras sagradas costumbres y estatutos.

Así, pues, acercaos a mí, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, circundadme ahora que entrego a mi heroína al mundo, ahora que proveo a la hija de la pena con la dote del dolor. Ella es obra mía y, sin embargo, su contorno es tan indefinido, su hechura tan nebulosa, que cualquiera de vosotros puede enamorarse de ella y podría amarla a su manera. Ella es mi criatura, sus pensamientos son mis pensamientos y, sin embargo, es como si, descansando yo a su vera en una noche de amor, ella me hubiese confesado su más íntimo secreto, que lo hubiese expirado en mi abrazo y, con él, su alma, y que en ese mismo momento ella se hubiese transformado ante mí, que hubiese desaparecido de modo que su realidad se dejase sólo rastrear en el estado de ánimo persistente, en lugar de suceder todo lo contrario, que ella se generase en mi estado de ánimo y ganase así realidad. Le pongo la palabra en la boca y, sin embargo, se me antoja que abuso de su confianza, se me antoja que ella me reprocha a mis espaldas y, sin embargo, es todo lo contrario, en su secreto, ella se hace indefectiblemente más y más visible. Ella es propiedad mía, mi propiedad legal, y, sin embargo, en ocasiones es como si yo me hubiese introducido a traición y a hurtadillas en su confianza, como si hubiese de vigilar sus pasos tras de mí y, sin embargo, es todo lo contrario, yace indefectiblemente ante mí e, indefectiblemente, sólo se constituye en cuanto la expongo. Se llama *Antígona*. Conservaré este nombre de la antigua tragedia a la cual me adscribiré por completo aun cuando de otro lado todo viene a ser moderno. Antes, con todo, un comentario. Me sirvo de una figura femenina porque estoy convencido de que

una naturaleza femenina vendrá que ni pintada para mostrar la diferencia. Como mujer dispondrá de la suficiente sustancialidad para que la pena se muestre, pero como miembro de un mundo reflexivo dispondrá de la suficiente reflexión para obtener el dolor. Para obtener la pena es preciso que la culpa trágica oscile entre culpa y candor y aquello en virtud de lo cual la culpa trasciende a su conciencia siempre debe ser una determinación de la sustancialidad; pero como para obtener el dolor es preciso que la culpa trágica ostente aquella
153 indeterminación, | la reflexión no debe estar presente en su infinitud pues, de ser así, ésta sustraería por sus propios medios a la mujer de su culpa, ya que la reflexión, en su infinita subjetividad, no puede permitir que el componente de culpa original que otorga la pena se mantenga en pie. Cuando, en cambio, la reflexión despierta, ésta no sustrae por sus propios medios a la mujer de la pena, sino que la instala en ella y muda a cada instante su pena en dolor.

La estirpe de *Lábdaco* es, pues, objeto de la irritación de los airados dioses; *Edipo* ha matado a la Esfinge, liberado Tebas; Edipo ha asesinado a su padre, desposado a su madre, y *Antígona* es el fruto de este matrimonio. Hasta aquí la tragedia griega. En este punto me desvío. Todo sucede en mi caso del mismo modo y, sin embargo, todo es diferente. Que él ha matado a la Esfinge y liberado Tebas es de todos sabido, y Edipo vive honrado y admirado, feliz en su matrimonio con *Yocasta*. El resto permanece oculto a los ojos humanos y nunca un presagio ha convocado sueño tan tremendo como éste en la realidad. Sólo *Antígona* lo conoce. Cómo lo ha sabido cae fuera del ámbito del interés trágico y cada uno es libre de abandonarse a ese respecto a su propia combinación. En una edad más temprana, antes aún de que ella hubiese alcanzado su completo desarrollo, oscuros indicios de este tremendo secreto habían sobrecogido su alma durante escasos momentos, hasta que la certeza la arroja de un golpe a los brazos de la angustia. Aquí dispongo ya de una determinación de lo trágico moderno. La angustia es precisamente una reflexión y por eso mismo es esencialmente distinta de la pena. La angustia es un órgano mediante el que el individuo se apropia de la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz mediante la cual la pena se introduce, perforándolo, en el corazón de uno. Pero el movimiento no es tan rápido como el de una saeta, es sucesivo, no se da de una vez por todas, sino que continuamente comienza a ser. Al igual que una apasionada ojeada erótica desea su objeto, así también la angustia contempla la pena para desearla. Al igual que una silenciosa mirada de amor incorruptible se dedica al objeto amado, así también la angustia es un ocuparse de uno mismo en la pena. Pero la angustia contiene





aún otro elemento que hace que retenga todavía con más fuerza su objeto, pues tanto lo quiere como lo teme. La angustia tiene una doble función: en parte es el movimiento que consiste en pulsar la pena sin cesar y que en virtud de ese tanteo la descubre, pues circunda la pena. O bien la angustia se da de repente y fija toda la pena en un único ahora, aunque de tal modo que este ahora se disuelve al instante en una sucesión. La angustia es, en este sentido, una auténtica determinación trágica | y el viejo dicho: *quem deus vult perdere,* 154
*primum dementat* [a quien el dios quiere perder, antes le hace enloquecer] admite ser aquí aplicado con sobrada verdad. Que la angustia es una determinación de la reflexión queda de manifiesto en la lengua misma, pues yo digo siempre «angustiarse por algo», con lo cual estoy separando la angustia de aquello por lo que me angustio, no pudiendo usar nunca el término angustia en sentido objetivo, mientras que, por contra, cuando digo «mi pena», esto tanto puede expresar que estoy apenado por algo como mi penar por ello. A esto cabe añadir que la angustia siempre contiene una reflexión sobre el tiempo, pues yo no puedo angustiarme ante el presente sino sólo por el pasado o por el futuro, pero lo pasado y futuro, opuestos así, mutuamente, de modo que el carácter de lo presente desaparece, son determinaciones reflexivas. La pena griega, por contra, al igual que la vida griega por entero, tiene el carácter de lo presente, y por ello la pena es más honda, pero el dolor menos. Por ello, la angustia pertenece en esencia a lo trágico moderno. Por eso es *Hamlet* tan trágico, porque presagia el crimen materno. *Robert le diable*[15] pregunta a qué puede deberse que él haga tanto daño. *Høgne*[16], a quien la madre había engendrado con un ogro, acaba viendo por casualidad su imagen en el agua y entonces le pregunta a su madre a qué se debe que su cuerpo haya adquirido esa forma.

La diferencia resulta aquí bien evidente. En la tragedia griega, *Antígona* no se ocupa en absoluto del desdichado destino del padre. Éste se esparce cual insondable pena a lo largo y ancho de la estirpe y Antígona vive la vida exenta de pena como una joven griega entre otras y hasta el coro la compadece una vez que su muerte ha sido dictada por tener que abandonar esta vida a una edad tan temprana, abandonarla sin haber degustado aún sus más preciosas delicias, omitiendo abiertamente la honda pena propia de la familia. Con ello no queda dicho en modo alguno que se trate de una imprudencia ni que el individuo particular se encuentre sólo a su cargo sin preocuparse de su relación con la estirpe. Esto es empero auténticamente griego. Las circunstancias vitales les fueron dadas tiempo ha como el horizonte bajo el cual vivimos. Y si éste es también oscuro y nublado,

es, además, invariable. Confiere una tónica al alma y ésta es la pena, no el dolor. En *Antígona* la culpa trágica se concentra en un punto concreto: haber enterrado a su hermano a pesar de la prohibición real. Visto esto como un *factum* [hecho] aislado, como una colisión entre el amor fraternal, la piedad y una arbitraria prohibición humana, Antígona dejaría de ser una tragedia griega para convertirse en un *sujet* [asunto] trágico plenamente moderno. Aquello que en sentido
155 do griego despierta interés trágico | es que en la desdichada muerte de los hermanos, en la colisión de las hermanas con una simple prohibición humana resuena el penoso destino de *Edipo* como si de los dolores de sobreparto se tratase, como si el trágico destino de Edipo se ramificase en los brotes aislados de su familia. Este conjunto ahonda infinitamente la pena del espectador. No es un individuo, el que sucumbe, sino un pequeño mundo y es la pena objetiva la que, habiendo sido liberada, ahora avanza hacia su tremenda consecuencia y el penoso destino de Antígona es como una fuerza natural y el penoso destino de Antígona es como una resonancia del destino del padre, una pena potenciada. Por ello, cuando Antígona decide enterrar al hermano a pesar de la prohibición del rey, no vemos en ello tanto la acción libre como la necesidad fatal que se cobra en los hijos la falta del padre. En su actuación hay libertad suficiente como para permitirnos amar a Antígona por su amor fraternal, pero en la necesidad del *fatum* [hado] radica el, digamos, aún más estridente estribillo que no sólo cerca la vida de Edipo sino también a su estirpe.

Mientras que la Antígona griega vive la vida exenta de pena de modo que, si este nuevo *factum* no hubiese tenido lugar, uno podría imaginar el despliegue escalonado y hasta feliz de su vida, la vida de nuestra Antígona, por contra, ha llegado en esencia a su fin. No he escatimado la dote y, en consonancia con el dicho, que la palabra dicha a tiempo es manzana de oro en bandeja cincelada de plata[17], aquí yo he puesto el fruto de la pena en la fuente del dolor. Su dote no es el vanidoso esplendor que la polilla y el orín pueden corroer sino un eterno tesoro[18] que las zarpas del ladrón no pueden horadar ni robar, pues ella está siempre sobradamente alerta. Su vida no se despliega como la de la Antígona griega, no está volcada hacia afuera sino hacia adentro, la escena no es exterior sino interior, es una escena espiritual. ¿No habré conseguido ya, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, ganar vuestro interés por una joven tal? ¿O acaso será necesario que recurra a una *captatio benevolentiæ* [captación de la benevolencia]? Tampoco ella pertenece a este mundo en el que vive, y por más que su vida está en flor y es sana, su vida en sentido propio es clandestina; asimismo, aunque viva, en otro sentido está muerta; esta vida es silenciosa y recóndita, el mundo no oye ni un suspiro, pues sus suspiros se esconden en la clandestinidad de su alma. No necesito traer a la memoria que ella no es en modo alguna una mujer débil o enfermiza, al contrario, es orgullosa y poderosa. Quizás no haya nada que ennoblezca tanto a un hombre como mantener un secreto. Eso concede a su vida entera una significación que sólo tiene para ella y que la | 156
salva de todo vanidoso propósito con su entorno, descansa bienaventurada en perfecto equilibrio en su secreto, algo que podría afirmarse aun cuando su secreto fuese el más desventurado de todos. Así nuestra Antígona. Orgullosa de su secreto, orgullosa de haber sido escogida para defender de extraño modo la honra y el honor de la estirpe de Edipo, cuando el pueblo, agradecido, aclama a Edipo con gratitud y alabanzas, ella siente su propia significación y su secreto ahonda más y más en su alma, cada vez más inaccesible para todo ser viviente. Ella siente cuánto ha sido depositado en sus manos y esto le confiere la magnitud sobrenatural necesaria para que logre ocuparnos de modo trágico. Ha de lograr interesarnos como figura aislada. Es más que una joven en general y, aun así, es una joven; es esposa y, aun así, con toda pureza y castidad. Como esposa, la mujer ha alcanzado su fin y, por ello, una mujer en general sólo puede ocuparnos en la misma medida en que guarda relación con este fin suyo. Hay, por lo demás, casos análogos. Así, se habla de una esposa de Dios que tiene en la fe y en el espíritu el fondo sobre el cual descansa. Desearía llamar esposa a nuestra Antígona en un sentido todavía más bello, sí, ella es casi más, es madre, ella es en sentido puramente estético *virgo mater*, y lleva su secreto bajo su corazón, recóndito y clandestino. Ella es silencio precisamente porque guarda un secreto, pero ese retorno a uno mismo que estriba en el silencio le confiere un empaque sobrenatural. Está orgullosa de su pena, está celosa de ella pues su pena es su amor. Y, sin embargo, su pena no es una pertenencia muerta e inamovible sino que se mueve sin cesar, alumbra dolor y es alumbrada con dolor. Como una joven decidida a sacrificar su vida por una idea, se halla ahí, en pie, portando una corona de consagración, así se halla esposa, pues la gran y entusiasmante idea la transforma, y la corona de consagración es casi como la corona nupcial. No conoce a hombre alguno y, aun así, es esposa; no conoce ni la idea que le entusiasma, pues esto sería de virago y, aun así, es esposa. Así es nuestra Antígona esposa de la pena. Consagra su vida a llorar el destino del padre, el suyo propio. Una desdicha como la que ha azotado al padre requiere pena y, sin embargo, no hay nadie que pueda llorarla, pues nadie la conoce. Y así como la Antígona griega no puede soportar que el cadáver del hermano sea tendido de cualquier manera sin las últimas honras,

157 | siente también cuán duro habría sido esto si nadie lo hubiese sabido; le angustia pensar que no hubiese sido derramada una sola lágrima y casi agradece a los dioses haber sido escogida para este servicio. De este modo, Antígona es grande en su dolor. Aquí puedo mostrar otra diferencia entre lo griego y lo moderno. Es auténticamente griego que *Filoctetes* se lamente de que no haya nadie que sepa lo que sufre y es que querer que otros experimenten lo mismo que uno es una imperiosa necesidad humana que cala muy hondo; en cambio, el dolor que suscita la reflexión no desea esto. A Antígona no se le ocurre desear que alguien experimente su dolor, pero sí lo siente en relación con el padre, siente la justicia que radica en el hecho de penar, tan justo desde una perspectiva estética como lo es sufrir un castigo cuando se ha obrado injustamente. Por ello, mientras que la idea de estar determinada a ser enterrada en vida le arranca a Antígona en la tragedia griega la siguiente exclamación de pena:

> (850) ἰὼ δύστανος,
> οὔτ᾽ ἐν βροτοῖς οὔτ᾽ ἐν νεκροῖσι
> μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσι*
>
> [«¡Ay desgraciada de mí!, no voy a ser
> convecina ni de mortales ni de difuntos
> ni de vivos ni de muertos!»][19],

nuestra Antígona puede afirmar eso mismo sobre su vida entera. La diferencia salta a la vista: en su declaración radica una verdad fáctica que disminuye el dolor. Si nuestra Antígona hubiese declarado eso mismo, resultaría impropio, pero esta impropiedad es el propio dolor. Los griegos no se expresaban de modo impropio precisamente porque la reflexión conveniente para ello no entraba en sus vidas. Así, cuando Filoctetes se lamenta de que vive en soledad y abandonado en la isla desierta, su declaración goza además de una verdad exterior; en cambio, cuando nuestra Antígona siente dolor en su soledad, resulta impropio que esté sola, pero precisamente por ello es entonces el dolor más propio.

* (844) *O weh Unselige!*
*Nicht unter Menschen, nicht unter Todten,*
*Im Leben nicht heimisch noch im Tode!*

[«¡Ay, desdichada!
¡Ni entre los hombres, ni entre los muertos!
¡Extraña en la vida como en la muerte!»]





Y por lo que respecta a la culpa trágica, ésta estriba por un lado en el *factum* de que ella entierra al hermano, y, por otro, en el contexto del penoso destino del padre, sobrentendido con base en sendas tragedias | precedentes. Aquí me encuentro de nuevo afincado 158
en esta curiosa dialéctica que pone la falta de la estirpe en relación con el individuo. Esto es lo atávico. Uno se imagina la dialéctica en general bastante abstracta, en realidad, uno piensa más bien en procederes lógicos. Sin embargo, la vida le enseña pronto a uno que hay muchas clases de dialéctica, que casi cada pasión tiene la suya. Por ello, la dialéctica que pone la falta de la estirpe o de la familia en contacto con el sujeto particular de modo que éste no sólo la sufra —pues esto es una consecuencia natural y de nada sirve intentar hacerse insensible a ella—, sino que lleve consigo la culpa que implica, que participe de ella, esta dialéctica nos es ajena, nada en ella nos compele. Si, en cambio, uno se propone pensar en un renacimiento de lo trágico antiguo, es necesario que cada individuo se pare a pensar su propio renacimiento, no sólo en sentido espiritual, sino sobre todo en el sentido del seno materno de la familia y de la estirpe. La dialéctica que pone en contacto al individuo con la familia y la estirpe no es una dialéctica subjetiva, pues ésta suspende precisamente el contacto y al individuo fuera del contexto; es una dialéctica objetiva. Es en esencia la piedad. Mantenerla no puede ser visto como un perjuicio para el individuo. En nuestro tiempo, consentimos que tengan vigencia en el ámbito natural cosas a las que se la negaríamos en el ámbito espiritual. Pero uno no puede estar tan aislado y ser tan poco natural como para considerar la familia un todo sobre el cual cabe afirmar que cuando un miembro sufre, todos sufren. Esto se hace sin pensar; ¿por qué si no tiene el individuo particular tanto miedo de que otro miembro de la familia le cubra de ignominia, sino porque siente que él también la sufre? Pues bien, este sufrimiento debe ser asumido por el individuo, quiéralo éste o no. Ahora, dado que el punto del que se parte es el individuo, no la estirpe, este sufrimiento forzado es *maximum*; se siente que el hombre no puede erigirse del todo en dueño y señor de su condición natural, aunque lo desea con todas sus fuerzas. Por el contrario, si el individuo entiende su condición natural como un elemento integrador de su verdad, esto halla su expresión en el mundo del espíritu, en la participación del individuo en la culpa. Quizás muchos no podrán comprender esta consecuencia pero, en ese caso, tampoco comprenderán lo trágico. Si el individuo está aislado, o bien es el creador absoluto de su destino, y, en ese caso, nada queda de lo trágico, sólo queda el mal —pues ni siquiera sería trágico que el individuo se cegase y enredase en sí mismo, ya

159 que ello sería obra suya— | o bien los individuos son tan sólo modificaciones de la eterna sustancia de la existencia y, en ese caso, lo trágico se ha esfumado de nuevo.

En lo tocante a la culpa trágica se hace ahora también manifiesta una diferencia en lo moderno una vez asumido aquí lo antiguo, y es que sólo de ello cabe hablar ahora en rigor. La Antígona griega participa mediante su piedad infantil de la culpa del padre y éste es también el caso en lo moderno; pero para la Antígona griega, la culpa y el sufrimiento del padre es un *factum* externo, un *factum* impasible que su pena no mueve (*quod non volvit in pectore* [que no mece en su pecho]); y aun en el supuesto de que ella misma sufra personalmente como consecuencia natural la culpa del padre, ello sucede de nuevo en su facticidad exterior. Con nuestra Antígona el caso es distinto. Supongamos que Edipo está muerto. En vida de éste, Antígona era ya sabedora del secreto, pero no tuvo valor para confiarse al padre. Con la muerte del padre le es arrebatada la única salida que le queda para liberarse de su secreto. Confiarlo ahora a otro ser vivo conllevaría humillar al padre y su vida cobra sentido para ella en tanto que está consagrada a rendirle cada día, casi cada hora, por medio de su silencio inquebrantable, las últimas honras. Desconoce, no obstante, una cosa que acaso el padre sabía. He aquí lo moderno, es la inquietud en su pena, es la anfibología en su dolor. Ama al padre con toda su alma y este amor la desarraiga de sí misma y la implica en la culpa del padre; siendo fruto de un amor como ése, se siente ajena a la humanidad, siente su culpa cuanto más ama a su padre y sólo en él encuentra reposo; siendo iguales en la culpa han de penar juntos. Pero en vida del padre ella no pudo confiarle su pena, pues no sabía si él era sabedor de aquello, estribando ahí entonces una posibilidad de precipitarlo a un dolor similar. Y, con todo, si él no hubiese sido sabedor de ello, la culpa habría sido menor. El movimiento es aquí indefectiblemente relativo. En el caso de que Antígona no estuviese segura del contexto fáctico perdería su significación, lucharía tan sólo contra un presagio y esto es demasiado poco para interesarnos desde una perspectiva trágica. Pero lo sabe todo y, en su interior, hay, sin embargo, una ignorancia siempre capaz de mantener la pena en movimiento, de transformarla siempre en dolor. A ello hay que añadir que ella está en continua pugna con el medio exterior. Edipo vive en
160 el recuerdo del pueblo como un rey feliz, honrado y loado; | la misma Antígona ha admirado tanto a su padre como lo ha amado. Toma parte en cada júbilo y en cada alabanza suya, se entusiasma por su padre como ninguna otra joven en todo el reino, su pensamiento vuelve de continuo a su padre, es loada en el país como un modelo de





hija, y, con todo, este entusiasmo es el único modo que tiene de dar rienda suelta a su dolor. Su padre está siempre en sus pensamientos pero ¿de qué modo? Ése es su doloroso secreto. Y, con todo, no osa entregarse a la pena, afligirse; siente cuánto descansa en ella, teme que si uno lograse verla sufrir, sería puesto sobre la pista y, así, por ese lado no alcanza tampoco la pena sino el dolor.

Así compuesta y dispuesta pienso yo que Antígona bien puede acaparar nuestra atención y pienso que no me acusaréis de imprudencia o de predilección paterna por opinar que ella sí osa aventurarse en la disciplina trágica y actuar en una tragedia. Hasta aquí, ella es sólo una figura épica y lo trágico tiene en ella sólo un interés épico.

Un contexto en el que ella encajaría no es tampoco tan difícil de componer; a este respecto, bien puede uno darse por satisfecho con lo que la tragedia griega ofrece. Le queda una hermana viva; a ella la haré algo mayor y desposada. Su madre también podría seguir viva. Que éstos son siempre personajes secundarios es obvio, como lo es que a la tragedia en general le es dado un componente épico igual al que contenía la tragedia griega y aunque no es necesario que éste sea aquí tan prominente, el monólogo jugará de todos modos un papel primordial, si bien la situación deberá socorrerlo continuamente. Todo esto debe uno imaginárselo en derredor de un único interés primordial que constituye el contenido de la vida de Antígona y, una vez que todo ha sido puesto en orden, sigue sin darse satisfacción a la pregunta de cómo procurar el interés dramático.

Nuestra heroína, tal y como se ha presentado en lo precedente, está en camino de disponerse a superar un momento de su vida, está disponiéndose a vivir de modo enteramente espiritual, algo que la Naturaleza no tolera. Con la profundidad de que goza su alma debe de amar por necesidad con una pasión extraordinaria, cuando se enamore. Y así, me topo aquí con el interés dramático — Antígona está enamorada y lo proclamo con dolor, Antígona está mortalmente enamorada. Aquí estriba obviamente la colisión trágica[20]. Uno debería ser en general un poco más escrupuloso | con lo que llama «colisión 161
trágica». Cuanto más simpatéticos son los poderes que chocan, cuanto más profundos aunque también cuanto más homogéneos, más significativa viene a ser la colisión. En cualquier caso, ella está enamorada y quien es objeto de su amor no lo ignora. Mi Antígona no es para nada una joven corriente y, así, su dote es también inusual: su dolor. Ella no puede pertenecer a ningún hombre sin esta dote, siente que algo así supondría para ella una osadía excesiva; esconderla a un observador como ése sería imposible y haberla escondido supondría una ofensa contra su amor; pero ¿puede pertenecerle con ella? ¿Osa

ella confiársela a alguien, aun tratándose de un hombre amado? Antígona dispone de fuerza, la pregunta no es si ella, por su propio bien, para aligerar su pecho, tiene que confiar a alguien su dolor, pues es perfectamente capaz de soportarlo sin sustento, pero ¿es capaz de defender algo así ante el difunto? Ella misma sufre también en cierto modo confiándole a aquél su secreto, pues también su vida se encuentra penosamente tramada en él. Sin embargo, esto no le preocupa. La pregunta sólo concierne al padre. Desde este ángulo, la colisión es de naturaleza simpatética. Su vida, que antes era tranquila, calmosa, se hace ahora, siempre en su interior, naturalmente, violenta y apasionada y su réplica comienza entonces a ser patética. Pugna consigo misma, ha dispuesto sacrificar su vida a su secreto, pero ahora se reclama víctima su amor. Ella vence, es decir, el secreto vence y ella pierde. Ahora adviene la segunda colisión, pues para que la colisión trágica sea profunda en su justa medida, los poderes en conflicto deben ser homogéneos. La colisión descrita más arriba no tiene esta propiedad, pues tiene lugar propiamente entre su amor por el padre y por ella misma y afecta a la cuestión de si su amor no es una víctima excesiva. El otro poder en conflicto es el amor simpatético por su amado. Él sabe que es amado y arriesga, intrépido, su ataque. Está claro que su recato le asombra; nota que debe de haber dificultades bien peculiares que, con todo, no han de resultarle insuperables. Todo lo que le importa de verdad es convencerla de cuán grande es su amor por ella y hasta de que su vida habrá llegado a su fin si se ve obligado a renunciar a su amor. Al final, su pasión llega casi a ser falsa, resultando todavía más ingeniosa a causa de esa resistencia. Con cada aseveración de amor, él acrecienta el dolor de ella, con
162 cada suspiro él clava | más y más hondo la saeta del dolor en el corazón de ella. No omite medio alguno para conmoverla. Él sabe, como el resto, lo mucho que ella ama a su padre. Da con ella al lado de la tumba de Edipo, donde se ha refugiado para dar un respiro a su corazón, donde se abandona a la nostalgia por el padre aun cuando esta nostalgia está mezclada con dolor, porque no sabe cómo ha de reunirse de nuevo con él, si él era sabedor de su culpa o no. Él la sorprende, la conjura invocando el amor con el que ella abraza al padre, nota que él le impresiona de manera inusual, insiste, lo espera todo de este medio y no sabe que justamente por ello ha obrado en detrimento suyo.

Así, aquello en torno a lo cual gravita el interés es arrebatarle su secreto. Permitir que enloqueciese por un tiempo y, así, revelarlo, no serviría de nada. Los poderes en conflicto se mantienen mutuamente a raya a tal punto, que la acción resulta imposible para el individuo





trágico. Su dolor se ha incrementado en virtud de su amor, en virtud de su simpatético padecer con aquel a quien ama. Sólo en la muerte encontrará paz; así, su vida está consagrada a la pena y digamos que ella ha fijado un límite, un dique para la desdicha que quizás se habría reproducido fatalmente en una estirpe sucesiva. Sólo en el instante de su muerte puede declarar el fervor de su amor, sólo puede declarar que le pertenece en el preciso instante en el que no le pertenece. Herido *Epaminondas* en la batalla de Mantinea, dejó la flecha clavada en la herida hasta que oyó que la batalla había sido ganada, porque sabía que sacarla conllevaría su muerte. Así lleva Antígona su secreto en el corazón, como la flecha que la vida ha hendido más y más sin quitarle la vida, pues mientras siga clavada en su corazón, vivirá, pero tan pronto sea extraída, habrá de morir. Despojarla de su secreto es aquello por lo que el amante debe luchar y, sin embargo, esto supone además para ella la muerte segura. ¿A manos de quién cae? ¿A las del vivo o a las del muerto? En cierto sentido, a las del muerto; lo que fuera profetizado para *Hércules*, a saber, que no sería asesinado por un vivo sino por un muerto, vale para ella en la medida en que el recuerdo del padre es la razón de su muerte; en otro sentido, empero, cae a manos del vivo, en la medida en que su desdichado amor es la ocasión de que el recuerdo la mate.

## NOTAS

1. Expresión griega: «comunidad de difuntos». En una entrada del 9 de enero de 1838 en la sección *FF* de sus *Diarios*, Kierkegaard anota: «Justamente estaba buscando una expresión para designar a esa clase de personas para las cuales me gustaría escribir, con la convicción de que compartirían mi concepción, y ahora la he encontrado en Luciano: παρανέκροι (uno que, como yo, está muerto), y me apetecería publicar un escrito para παρανέκροι» (*Pap.* II A 690). El término *paránekros* no se encuentra en Luciano; sin embargo, *homónekros* recibe el mismo significado en *Dialogi mortuorum* [Diálogos de los muertos], 2, 1, cf. *Luciani Samosatensis opera*, vols. 1-4, Leipzig, 1829, ctl. 1131-1134; vol. 1, p. 180. En *Lucians Schriften*, vols. 1-4, Zürich, 1769-1773, ctl. 1135-1138, vol. 2, p. 358, el término se traduce por «tan muerto como vosotros mismos» [«so todt, wie ihr selbst»]. Por otra parte, en julio de 1839, en los *Diarios EE*, Kierkegaard se refiere al término *nenekroménos*, que significa «difunto», cf. Heb 11,12, donde se emplea para señalar la falta de fuerza vital de Abraham a causa de su edad (*Pap.* II A 490). En la época de los Padres de la Iglesia aparece, además, el término *synnekroûsthai*, que significa «morir con». Se diría que el término Συμπαρανεκρωμένοι resulta de la unión por parte de Kierkegaard de *paránekros*, *nenekroménos* y *synnekroûsthai*; tratándose de una forma verbal de perfecto, Kierkegaard debería haber escrito *symparanenekroménoi*.
2. Véase 2 Sam 24,1-9.
3. Asociaciones políticas en Atenas a finales del siglo v a.C.
4. Kierkegaard se refiere a Louis Adolphe Thiers (1797-1877), que entre 1832

y 1836 ocupó los puestos de ministro del Interior, de Trabajo, de Asuntos Exteriores, así como el de primer ministro.

5. Aristóteles, *Poética*, 1450a. Kierkegaard poseía la edición de I. Bekker en 2 vols.: *Aristoteles graece*, Berlin, 1831, ctl. 1074-1075, cf. vol. 2, p. 1450, y la traducción alemana de M. C. Curtius, *Aristoteles Dichtkunst*, Hannover, 1753, ctl. 1904, cf. p. 13.

6. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke, Jub.*, vol. 14, pp. 531 s.

7. Aristóteles, *Poética*, 1453a. Cf. *Aristoteles Dichtkunst*, trad. cit. de M. C. Curtius, p. 26.

8. Relativo al pelagianismo; posición herética caracterizada por la negación del pecado original.

9. Se trata de la obra de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in fünf Akten*, Frankfurt, 1829, ctl. 1670.

10. Entre 1807 y 1907, el Consejo Superior de Higiene Pública ostentaba la máxima autoridad en materia de sanidad en Dinamarca.

11. Aristóteles, *Poética*, 1449b 21 ss.. Cf. *Aristoteles Dichtkunst*, trad. cit. de M. C. Curtius, pp. 11 s.

12. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke, Jub.*, vol. 14, pp. 531 s.

13. Véase Heb 10,31.

14. Véase Ex 20,5.

15. Kierkegaard se refiere a una leyenda francesa, cf. trad. alemana «Robert der Teufel», en G. Schwab, *Buch der schönsten Geschichten und Sagen* [Libro de las más bellas historias y leyendas], vols. 1-2, Stuttgart, 1836-1837, ctl. 1429-1430. Cuenta la leyenda que vivían en Normandía un duque y una duquesa que no podían tener descendencia. Desesperada, la duquesa prometió al diablo que, si le daba un hijo, éste le pertenecería. Ella concibió a Robert, un niño malvado y cruel. Un día se propuso saber la verdad acerca de su historia y la causa de su vileza; así que preguntó a su madre: «Señora madre, le ruego que me explique cómo es que soy tan despiadado y cruel. Debe ser algo que radica en usted o en mi padre. Por eso le ruego que me cuente toda la verdad» (vol. 1, p. 347). Cf. también J. P. Lyser, *Abendländische Tausend und eine Nacht oder die schönsten Mährchen und Sagen aller europäischen Völker* [Las mil y una noches de Occidente, o Los más bellos cuentos y leyendas de los pueblos de Europa], vols. 1-15, Meissen, 1838-1839, ctl. 1418-1422; vol. 4, 1838, pp. 240 s.

16. Héroe legendario, hijo de la esposa del rey Aldriano y un ogro que la había preñado mientras dormía al raso. Cuando Høgne tenía cuatro años, sus compañeros de juegos comentaban que parecía un ogro. Fue entonces cuando se reflejó en el agua y observó que su rostro era grande y deforme. Høgne corrió a buscar a su madre para preguntarle el motivo de su aspecto y ella le explicó toda la verdad. Cf. *Nordiske Kæmpehistorier efter islandske Haandskrifter* [Historias de gigantes nórdicos según manuscritos islandeses], trad. de C. C. Rafn, vols. 1-3, Copenhague, 1821-1826, ctl. 1993-1995; vol. 2, 1823, pp. 242 s.

17. Véase Prov 25,11.

18. Cf. Mt 6,19-20.

19. Cita de *Antígona*, v. 850.

20. En *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke, Jub.*, vol. 14, p. 527, Hegel define la tragedia como una colisión entre dos poderes igualmente justificados, que en el caso de *Antígona* son, respectivamente, las leyes del Estado y las consideraciones religiosas y familiares



# | SILUETAS



## PASATIEMPO PSICOLÓGICO[1]

Recitado ante los Συμπαρανεκρωμένοι

164 | *Abgeschworen mag die Liebe immer seyn;*
*Liebes-Zauber wiegt in dieser Höhle*
*Die berauschte, überraschte Seele*
*In Vergessenheit des Schwures ein.*

[El amor puede siempre abjurarse;
Su hechizo se acurruca en ese hueco,
Y el alma ebria y sorprendida,
En el olvido del juramento.][2]

*Gestern liebtz ich,*
*Heute leidz ich,*
*Morgen sterbz ich*
*Dennoch denkz ich*
*Heutz und Morgen*
*Gern an Gestern.*

[Ayer amaba,
Hoy sufro,
Mañana muero,
Prefiero, empero,
Hoy y mañana
Pensar en ayer.][3]



Festejamos este día la fundación de nuestra asociación, vuelve a llenarnos de júbilo que se haya repetido una vez más la feliz circunstancia, que el más largo de los días llegue a su fin y la noche emprenda su victoria. Todo ese largo día hemos esperado, y hasta hace tan sólo un instante suspirábamos aún por su longitud, mas ahora nuestra desesperación se ha tornado alegría. Si bien es cierto que la victoria es insignificante y que la preeminencia del día se hará sentir por un rato, no se nos escapa que su hegemonía está hecha añicos. Por ello, no esperemos a que todos hayan advertido la victoria de la noche para regocijarnos con ella, no esperemos a que la amodorrada vida burguesa nos recuerde que el día declina. No; así como la joven novia espera impaciente la llegada de la noche, así aguardamos nosotros, nostálgicos, el primer atisbo de la noche, el primer anuncio de su inminente victoria, y la alegría y la sorpresa son tanto mayores cuanto más cerca hemos estado de desesperar por cómo habríamos de soportar que los días no se acortaran.

Un año ha transcurrido y nuestra asociación aún subsiste — ¿Deberíamos celebrar, queridos Συμπανεκρωμένοι, celebrar que su existencia pone en solfa nuestra doctrina acerca de la decadencia de todas las cosas? ¿No deberíamos más bien deplorar que subsista y celebrar que, en todo caso, sólo le queda un año de existencia? Pues si en ese plazo no hubiese desaparecido, ¿no estaríamos dispuestos a disolverla nosotros mismos? — En el momento de su fundación no propusimos planes de gran alcance, pues, familiarizados con la miseria de la vida y la perfidia de la existencia, decidimos acudir en auxilio de la ley universal y aniquilarnos a nosotros mismos si es que ésta no se nos adelantaba. Un año ha transcurrido y nuestra asociación sigue estando repleta, nadie ha sido aún reemplazado, nadie se ha reemplazado a sí mismo, y es que a cada uno | de nosotros le sobra 166
orgullo para hacer algo así, porque todos tenemos la muerte por la

felicidad suprema. ¡Deberíamos celebrarlo y no más bien deplorarlo y sólo regocijarnos con la esperanza de que el enredo de la vida ha de dispersarnos pronto, de que la tempestad de la vida ha de llevarnos pronto! En verdad que estos pensamientos resultan más apropiados para nuestra asociación, que concuerdan mejor con el carácter festivo de este instante, con el medio por entero. ¿Pues no es acaso ingenioso y significativo que el suelo de esta pequeña habitación esté, según la costumbre nacional, teñido de verde, como dispuesto para un funeral? ¿Y acaso no nos da la Naturaleza que nos rodea su aprobación, a juzgar por la salvaje tormenta que brama a nuestro alrededor y atendiendo al poderoso aullido del viento? Eso, enmudezcamos por un instante y escuchemos la música de la tormenta, su intrépido curso, su audaz desafío, el obstinado rugido del mar y el angustioso suspiro del bosque, el desesperado fragor de los árboles y el tímido siseo de la yerba. Cierto que la gente sostiene que la voz de la divinidad no se encuentra en la desatado temporal sino en la acallada brisa; mas nuestro oído no está hecho para captar acalladas brisas sino para absorber el ruido de los elementos. ¿Y por qué no irrumpe con más violencia aún y pone fin a la vida y al mundo y a este breve discurso que, al menos, goza de la ventaja respecto a todo lo anterior de que pronto se dará por acabado? ¡Ah, ese torbellino que es el principio íntimo del mundo aun cuando la gente, sin tan siquiera notarlo, se da a engullir y a beber, a casarse y a multiplicarse con despreocupada prisa! ¡Ojalá irrumpiese y con profunda indignación se quitase de encima las montañas y los Estados y los productos de la cultura y los sagaces hallazgos de la gente! ¡Ojalá irrumpiese con ese último y estremecedor silbido que, con mayor seguridad aún que la trompeta del Juicio final, anuncia la decadencia de todas las cosas! ¡Ojalá se agitase y en un remolino levantase la desnuda peña en cuya cima nos hallamos, con la misma facilidad con la que un bufido de su nariz levantaría un tamo! — ¡Mas la noche vence y el día mengua y la esperanza crece! ¡Llenemos una vez más las copas, queridos compañeros de taberna! ¡Con este grial te saludo, eterna madre de todas las cosas, silenciosa noche! De ti vino todo, a ti vuelve todo de nuevo. ¡Apiádate, entonces, otra vez del mundo! ¡Álzate de nuevo para recobrar todas las cosas y preservarnos a todos nosotros escondidos en tu seno! ¡A ti te saludo, oscura noche, te saludo como se saluda al vencedor y éste es mi consuelo, pues tú lo acortas todo, el día y la vida y las fatigas del recuerdo en un olvido eterno!

167 | Desde el tiempo en que Lessing pusiera fin con su famoso ensayo *Laoconte* al conflicto de límites entre la poesía y el arte, parece que puede considerarse como resultado, reconocido de modo unáni-





me por todos los esteticistas, que la diferencia es que el arte reside en la categoría de espacio y la poesía en la de tiempo; que el arte representa lo que está en reposo y la poesía lo que está en movimiento. Por eso, lo que debe convertirse en objeto de representación artística debe poseer la calmosa transparencia dada cuando el fuero interno reposa en un correspondiente fuero externo. Cuanto menos es éste el caso, más difícil es la labor para el artista, hasta el momento en que se hace valer la diferencia, la cual le enseña que para él no hay labor alguna. Si aplicamos esto mismo, que aquí no ha sido sino mencionado de paso, a la relación entre la pena y la alegría, nos apercibiremos con facilidad de que la alegría se deja representar artísticamente con mayor facilidad que la pena. Con ello no ha sido en modo alguno negado que la pena se deje representar artísticamente, aunque sí queda dicho que se alcanza un punto donde para ella es esencial establecer una contradicción entre el fuero interno y el externo que hace su representación imposible para el arte. Ello reside, a su vez, en la propia esencia de la pena. A la alegría le corresponde querer revelarse, la pena quiere esconderse y, en ocasiones, hasta engañar. La alegría es comunicativa, francamente sociable, quiere manifestarse; la pena es retraída, callada, solitaria y retorna siempre a sí misma. Seguro que la exactitud de lo dicho no la negará nadie por poco que haya hecho de la vida objeto de su observación. Hay hombres cuya complexión es tal que, al sufrir una afección, la sangre fluye hacia el sistema epidérmico, siendo entonces visible en el fuero externo el movimiento interior; la complexión de otros es de índole tal que la sangre fluye en sentido inverso, hacia los ventrículos y otras partes internas del organismo. Más o menos así se comportan la pena y la alegría con respecto al modo de manifestarse. La complexión descrita en primer lugar resulta mucho más fácil de observar que la otra. En la primera se ve la expresión, el movimiento interior es visible en el fuero externo; en la segunda complexión, se intuye el movimiento interior. La palidez exterior es como el adiós del fuero interno, y el pensamiento y la fantasía corren tras el fugitivo, que se oculta en lo recóndito. Esto vale para la clase de pena que examinaré en adelante, la cual podemos denominar pena reflexiva. El fuero externo contiene aquí, con mucho, sólo una seña que nos pone sobre la pista; en ocasiones
ni siquiera | tanto. Esta pena no se deja representar artísticamente, 168
pues el equilibrio entre el fuero interno y el externo está roto, por lo que no reside en categorías espaciales. Tampoco se deja representar en otro respecto, dado que no goza de calma interior alguna sino que se encuentra en perpetuo movimiento; aunque este movimiento no la colma de resultados nuevos, más bien es el movimiento mismo lo

esencial. Como una ardilla en su jaula, gira dentro sí misma, aunque no de modo tan uniforme como este animal, sino alternando sin cesar por la combinación de los determinantes internos de la pena. Aquello que hace que la pena reflexiva no pueda ser objeto de representación artística es que carece de sosiego, que no se pone de acuerdo consigo misma, que no reposa en ninguna expresión determinada y concreta. Como el enfermo que, en su dolor, ora se hace a este lado ora a este otro, la pena reflexiva da vuelcos para dar con su objeto y con su expresión. Cuando la pena tiene sosiego, el interior de la pena logra entonces, con el tiempo, promoverse, hacerse visible en lo exterior y, de ese modo, convertirse en objeto de representación artística. Cuando la pena atesora sosiego y reposo, el movimiento se activa desde dentro hacia afuera, la pena reflexiva se mueve hacia adentro, como la sangre que huye de la periferia, y que sólo permite que se la intuya por medio de la presurosa palidez. La pena reflexiva no conlleva ninguna modificación esencial en lo exterior; nada más empezar, la pena se apresura hacia adentro y sólo un observador muy detallista intuye su desaparición; luego, aquella vela con todo detalle por que lo exterior sea lo menos llamativo posible.

Puesto que busca de tal modo refugio hacia adentro, encuentra al fin un cercado, unos adentros, y allí cree poder permanecer, iniciando entonces su movimiento uniforme. Como el péndulo de un reloj, se balancea sin poder encontrar reposo. Empieza una y otra vez desde el principio sin dejar de deliberar, de interrogar a los testigos, de confrontar y cotejar las diversas declaraciones, algo que ha hecho ya cien veces pero que nunca concluye. La uniformidad tiene con el paso del tiempo un efecto soporífero. Así como producen sopor el uniforme desliz de la gotera, la uniforme rotación de la rueda de la rueca, el monótono sonido que se produce cuando alguien va y viene marcando el paso en el piso de arriba, la pena reflexiva encuentra alivio en este movimiento, el cual, en tanto que moción ilusoria, acaba por convertirse en una necesidad. Por fin surge un cierto equili-
169 brio y la impetuosa necesidad de | hacer que la pena se declare, contando con que alguna vez haya podido manifestarse, cesa, lo exterior está calmado y sosegado y en un pequeño rincón de su fuero interno vive la pena como un preso a buen recaudo en una prisión subterránea, en donde pasa la vida, año tras año, sin cesar en su movimiento uniforme, yendo y viniendo en su reducto, nunca cansada de recorrer la larga o corta senda de la pena.

Lo que ocasiona la pena reflexiva puede residir, por un lado, en la índole subjetiva del individuo y, por el otro, en la pena objetiva o en la ocasión de la pena. Un individuo ávido de reflexión desea trans-





formar toda pena en pena reflexiva, su estructura y complexión individuales le impiden asimilarse sin más la pena. No obstante, esto es una morbosidad que apenas logra interesarnos, dado que el modo en que cualquier contingencia sufre una metamorfosis es convirtiéndose en una pena reflexiva. El asunto es bien distinto cuando la pena objetiva o cuando la ocasión de la pena alumbra en el individuo mismo la reflexión que hace de la pena una pena reflexiva. Éste es siempre el caso allí donde la pena objetiva no se ha consolidado, dejando atrás una duda, sea cual sea por lo demás su índole. Aquí se le aparece de inmediato al pensamiento una gran multiplicidad que será mayor cuanto más cosas haya vivido y experimentado uno o cuanto mayor sea su propensión a emplear su perspicacia en tales experimentos. Sin embargo, no es en absoluto mi intención agotar dicha multiplicidad en un estudio exhaustivo y destacaré tan sólo un único aspecto suyo, respetando el modo en que éste se ha aparecido a mi observación. Cuando la ocasión de la pena es un engaño, la misma pena objetiva es de tal índole que engendra en el individuo la pena reflexiva. Poner en claro que un engaño es en verdad un engaño resulta a menudo muy difícil y, sin embargo, todo depende de ello; mientras quepa discutirlo, la pena no encuentra sosiego sino que debe seguir deambulando en la reflexión. Cuando, además de eso, el engaño no concierne a una cosa externa sino a la totalidad de la vida interior de un hombre, el núcleo íntimo de su vida, la probabilidad de que la pena reflexiva acabe deambulando, crece todavía más. ¿Pero qué podría calificar la vida de una mujer con más certeza que su amor? Y es que cuando la pena de un amor desgraciado se funda en un engaño, tenemos incondicionalmente una pena reflexiva, ya sea que ésta dure toda la vida o que el individuo la venza. Si bien el amor desgraciado
es de por sí la más honda pena para una mujer, de ello | no se sigue 170
que todo amor desgraciado genere una pena reflexiva. Así, cuando el amado muere o ella quizás no es correspondida en su amor o las circunstancias de la vida impiden que se cumplan sus deseos, se da, sí, una ocasión para la pena, pero no para una pena reflexiva, a no ser que la persona en cuestión esté enferma de antemano, en cuyo caso aquélla sería ajena a nuestro interés. Si, por el contrario, no está enferma, su pena se convierte en una pena inmediata y, como tal, se convertirá también en objeto de representación artística, mientras que, por el contrario, al arte le resulta imposible expresar y representar la pena reflexiva o su asunto. La pena inmediata es justamente la inscripción y la expresión inmediatas de la impresión que causa la pena, las cuales concuerdan por entero, tal como sucede con la imagen que *Verónica* retuvo en su manto de lino, y la sagrada escritura de la

pena permanece estampada en lo exterior, hermosa y clara y legible para todos.

La pena reflexiva no puede ser por tanto objeto de representación artística, pues, por una parte, no es nunca existente sino que está indefectiblemente en ciernes y, por la otra, lo exterior, lo visible es indistinto e indiferente. Así es que si el arte no quiere verse restringido a la ingenuidad, de la cual encontramos ejemplos en viejos escritos en donde se representa una figura que da una idea aproximada de aquello que debería ser mientras que, por otro lado, en su pecho descubrimos una placa, un corazón o cosas por el estilo en donde podemos empaparnos de todo, en especial cuando la figura dirige hacia ello nuestra atención mediante su postura o incluso señalándolo, un efecto que bien podría lograrse también con sólo escribir encima: tome nota, por favor; si no es esto lo que quiere, entonces el arte se ve obligado a renunciar a representaciones de este tipo y a cederlas a un tratamiento poético o psicológico.

Es esta pena reflexiva la que me propongo exponer y hacer que, en la medida en que ello sea posible, salte a la vista en algunas imágenes. Las llamo *siluetas*, en parte para traer de inmediato a la memoria con esta denominación que las recojo del lado oscuro de la vida, y en parte porque, al igual que las siluetas, no son inmediatamente visibles. Si tomo una silueta con la mano, ésta no me causa impresión alguna, y puedo sólo hacerme una idea de ella sujetándola contra la pared y dejando de contemplar la imagen inmediata para contemplar la que se muestra sobre la pared; sólo entonces la veo. Eso mismo sucede con la imagen que quiero mostrar aquí, una imagen interior
171 que sólo se hace | perceptible en tanto en cuanto penetro lo exterior
con la mirada. Quizás lo exterior no tiene nada de llamativo pero en cuanto lo penetro con la mirada, sólo entonces, descubro esa imagen interior que quiero mostrar, una imagen interior que es demasiado fina para hacerse exteriormente visible, dado que ha sido tejida con los más acallados acordes del alma. Puedo contemplar una cuartilla de papel sin que éste resulte notable a la observación inmediata y sólo sujetándola contra la luz del día y penetrándola con la mirada descubro la fina imagen interior que es, digamos, demasiado inmaterial para verse de modo inmediato. Fijad, pues, vuestra vista, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, en esta imagen interior, no os dejéis perturbar por lo exterior o, mejor dicho, no lo suscitéis, como yo lo desecho incesantemente para escudriñar mejor el fuero interno. Con todo, para seguir adelante con lo dicho no necesito en absoluto exhortar esta asociación de la cual tengo el honor de ser miembro; pues aunque somos jóvenes, somos también todos lo suficientemente vie-





jos como para no dejarnos engañar por lo exterior o como para permanecer anclados en ello. ¿O se tratará acaso de una esperanza vana con la que yo me lisonjeo creer que habréis honrado vuestra atención con estas imágenes? ¿Os resultará acaso mi empeño ajeno e indiferente, no en armonía con el interés de nuestra asociación, una asociación que sólo conoce una pasión, a saber, la simpatía con el secreto de la pena? Y es que también nosotros conformamos una orden, también nosotros salimos de vez en cuando al mundo cual caballeros errantes, cada uno por su lado, no para combatir monstruos o para socorrer la inocencia o para probar fortuna en la aventura amorosa. Nada de esto nos ocupa, ni siquiera lo último, pues la flecha en el ojo femenino no hiere nuestro erguido pecho, y la sonrisa de las jóvenes no nos conmueve, sino el secreto gesto de la pena. ¡Dejemos que otros se enorgullezcan de que ninguna joven de cualquier parte pueda ofrecer resistencia a su poder erótico, no nos dan dentera, nosotros queremos enorgullecernos de que ninguna pena secreta escape a nuestra atención, de que ninguna pena clandestina sea tan desdeñosa y tan orgullosa como para que no consigamos adentrarnos victoriosos en sus más íntimas guaridas! Cuál sea la pugna más peligrosa, cuál la que presupone mayor arte y mayor placer, no vamos a investigarlo ahora, nuestra elección ha sido obrada, sólo amamos la pena, sólo la pena y sea donde sea que descubrimos su rastro, lo seguimos, hasta que se revela. Para esta lucha nos preparamos, en ella nos entrenamos a diario. Y en verdad la pena se desliza tan secretamente
por el mundo que sólo aquel que | tiene simpatía por ella, sólo a él le 172
es dado presentirla. Yendo por la calle, una casa tiene el mismo aspecto que otra, y sólo el observador experimentado presiente que hacia la medianoche esta casa tiene un aspecto del todo diferente; en ese momento merodea por allí un desdichado que no ha encontrado sosiego, sube las escaleras, sus pisadas resuenan en la quietud de la noche. Pasando al lado de la gente por la calle, uno tiene el mismo aspecto que otro, y el otro que el de la mayoría, y sólo el observador experimentado presiente que en lo más íntimo de esta mente se aloja un habitante que nada tiene que ver con el mundo, que pasa los días de su solitaria vida calmosamente dedicado a tareas domésticas. Cierto que lo exterior es objeto de nuestra observación, pero no de nuestro interés; así el pescador, que dirige impasiblemente su mirada al río, pero el río no le interesa, sino los movimientos del fondo. Por ello es cierto que lo exterior tiene un significado para nosotros, pero no como expresión de lo interior sino como una información telegráfica[4] de que allí, en lo más profundo, algo se esconde. Cuando uno contempla larga y atentamente un rostro, en ocasiones descubre algo así

como otro rostro dentro del que se ve. Por lo general esto es un signo irrecusable de que el alma esconde un emigrante que se ha apartado de lo exterior para vigilar un recóndito tesoro, y el camino a seguir en el movimiento de la observación se insinúa mediante el hecho de que un rostro parece encontrarse dentro de otro, lo cual da a entender que uno debe esforzarse por penetrarlo, si es que desea descubrir algo. El rostro, que por otra parte es el espejo del alma, reviste aquí una ambigüedad que no se deja representar artísticamente y que por lo general también perdura sólo un momento fugaz. Es preciso tener ojos para verlo, tener buena vista para seguir este indicio infalible de la pena secreta. Esta mirada es atractiva, y aun así tan escrupulosa, angustiante y apremiante, y aun así tan compasiva, persistente y maliciosa, y aun así tan franca y benevolente; adormece al individuo en una suerte de dulce languidez en la que aquél se deleita en derramar su pena, el mismo deleite del que se goza al desangrarse. Lo presente ha sido olvidado; lo exterior, desgajado; lo pasado, resucitado; el hálito de la pena, aliviado. El penitente encuentra consuelo, al igual que los caballeros que congenian con la pena, cuando ha encontrado lo que buscaba, pues no buscamos lo presente sino lo pasado, no la alegría, pues ésta es siempre presente, sino la pena, pues su esencia
173 es pasar, y en el instante del tiempo presente uno la ve | sólo como se ve a alguien cuando la vista lo alcanza únicamente en el momento en el que dobla la esquina y desaparece.

Con todo, en ocasiones la pena se esconde todavía mejor, y lo exterior no nos permite presentir nada, ni lo más mínimo. Puede evitar nuestra atención por mucho tiempo, pero cuando por casualidad un semblante, una palabra, un suspiro, un tono en la voz, un guiño en los ojos, un temblor en los labios, traiciona aquello que fue escondido, entonces despierta la pasión, comienza la lucha. Entonces se trata de estar vigilante, de ser perseverante, de ser prudente; ¿pues acaso hay alguien más ingenioso que la pena clandestina? Pero un recluso solitario dispone también de mucho tiempo para concebir muchas cosas, ¿y hay acaso alguien más rápido en esconderse que la pena clandestina? Pues ninguna jovencita podría cubrir el seno que hubiese descubierto con tanta ansia y tanto apremio como la pena recóndita cuando es sorprendida. Entonces se requiere impasible impavidez, pues uno lucha con un Proteo, que se dará sin embargo por vencido con sólo perseverar, por más que, como aquel tritón, adopte cualquier figura para escabullirse[5]; cual serpiente se retuerce en nuestra mano, cual león nos atemoriza con su rugido, se convierte en un árbol que susurra con sus hojas, o en agua efervescente o en fuego crepitante, pero al final debe haber presagio, la pena debe fi-





nalmente manifestare. He aquí las aventuras que nos dan placer, probar en ellas nuestra caballerosidad es nuestro pasatiempo; para ello nos alzamos ahora como bergantes en medio de la noche[6], por ello nos atrevemos a todo; pues ninguna pasión es tan salvaje como la de la simpatía. Y nada nos obliga a temer que hayan de faltarnos aventuras, pero sí que topemos con un obstáculo que sea demasiado duro y demasiado impenetrable; pues así como, según explican los naturalistas, al hacer estallar rocas enormes tras varios siglos de obstinación se ha encontrado en su interior animales vivos que, sin ser descubiertos, habían retado a la vida, así también podría darse el caso de que hubiera hombres cuyo aspecto externo fuera sólido como una roca que salvaguardaba una eternamente olvidada vida de pena. Ahora bien, esto no debe atenuar nuestra pasión ni enfriar nuestro celo, al contrario, debe inflamarlos; pues nuestra pasión no es curiosidad, la cual se satisface con lo exterior y con lo superficial, sino una angustia simpática, que escudriña los riñones[7] y los pensamientos ocultos; mediante el hechizo y mediante el conjuro evoca lo oculto incluso aquello que la muerte ha arrebatado a nuestra mirada. Antes de la batalla, así está escrito, Saúl se presentó disfrazado ante una pitonisa y le exigió que evocase a Samuel[8]. Ciertamente no era mera curiosi-
dad lo que | le movía, ni el placer de ver la imagen visible de Samuel, 174
sino que quería experimentar los pensamientos de éste, y no hay duda de que ha esperado con inquietud hasta sentir la condenatoria voz del implacable juez. No será tampoco, por lo visto, mera curiosidad lo que mueva a alguno de vosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, a contemplar las imágenes que he de mostraros. Si bien yo las designo con determinados nombres poéticos, con ello no se da a entender en modo alguno que lo que ha de comparecer ante vosotros sean tan sólo estas figuras poéticas, sino que los nombres deben ser considerados *nomina appellativa* [nombres comunes]; así, no pondré ningún impedimento si alguno de vosotros hubiera de sentirse tentado a nombrar una imagen concreta con otro nombre, un nombre más querido o un nombre que quizás le resulte más natural.

## 1. MARÍA BEAUMARCHAIS[9]

Conocemos a esta joven en el *Clavijo* de Goethe[10], al cual nos ceñimos, sólo que la acompañamos más allá, a lo largo del tiempo, una vez ha perdido el interés dramático, una vez las consecuencias de la pena han ido perdiéndose. Seguimos acompañándola, pues como caballeros de la simpatía tenemos tanto el don innato cuanto la pres-

teza adquirida de seguir en procesión el paso de la pena. Su historia es corta; Clavijo se prometió en matrimonio con ella, Clavijo la abandonó. Esta información es suficiente para aquel que está acostumbrado a observar los fenómenos de la vida como se observan las curiosidades en una colección de arte; cuanto más breve, mejor, más cosas pueden verse. Del mismo modo es posible explicar con la mayor brevedad que Tántalo está sediento y que Sísifo arrastra una piedra hacia lo alto de una montaña. Cuando el tiempo apremia, entretenerse en ello sólo supone un retraso, dado que, en realidad, uno no va a lograr enterarse de más de lo que ya sabe, que es todo. Lo que requiere mayor atención debe ser de otro género. En las apreturas de un corro se monta una reunión alrededor de la mesa donde tomamos el té, el samovar está en las últimas, la señora de la casa ruega al misterioso extraño abrir su corazón, a ese fin manda traer limonada y mermelada, y entonces él empieza: es una dilatada historia. Así sucede en las novelas y hay aun otra cosa bien distinta: una historia dila-
175 tada | y un pequeño anuncio así de breve. Si para María Beaumarchais se trata de una historia breve es una pregunta bien distinta; aunque sí es cierto que no es dilatada, pues una historia dilatada tiene con todo una extensión mensurable; una historia breve tiene sin embargo a veces la misteriosa propiedad de ser, a pesar de toda su brevedad, más larga que la más dilatada.

Ya en lo precedente señalaba que la pena reflexiva no se hace visible en lo exterior, es decir, que no encuentra ahí su expresión reposada, bella. La inquietud interior no permite esta transparencia, lo exterior más bien se consume en ella, e incluso en el supuesto de que lo interior hubiese de anunciarse en lo exterior, lo haría con una cierta morbidez, que nunca puede llegar a ser objeto de representación artística, pues no goza del interés de lo bello. Goethe ha insinuado esto mismo con un par de guiños. Aun estando de acuerdo con la exactitud de esta observación, uno podría sentirse tentado a tenerla por algo casual, y sólo habiéndose convencido, tras sopesarlo en términos estrictamente poéticos y estéticos, de que lo que la observación enseña goza de verdad estética, sólo entonces alcanzaría la conciencia más profunda. Si yo me imaginase ahora una pena reflexiva y preguntase si se dejaba representar artísticamente, de inmediato se pondría de manifiesto que lo externo es del todo casual en relación con ella; pero si esto es verdad, entonces nos apartamos de lo bello-artístico. Si ella es grande o pequeña, significante o insignificante, bella o menos bella, todo esto es indiferente; sopesar si sería más correcto hacer que la cabeza se inclinase hacia un lado o hacia el otro, o hacia el suelo, hacer que la mirada se fije taciturna o se clave triste en el suelo, todo





esto es del todo indiferente, lo uno no expresa la pena reflexiva de modo más adecuado que lo otro. En comparación con lo interior, lo exterior se ha hecho insignificante, se instala en la indiferencia. La clave de la pena reflexiva es que la pena busca sin cesar su objeto, esta búsqueda es la inquietud de la pena y su vida. Pero esta búsqueda es una fluctuación incesante y, si lo exterior era en todo momento la perfecta expresión de lo interior, uno debería, a fin de representar la pena reflexiva, disponer de una sucesión completa de imágenes; pero ninguna imagen expresaría por sí sola la pena y ninguna imagen por sí sola obtendría un valor propiamente estético, dado que no sería bella, sino verdadera. Estas imágenes deberían contemplarse como se contempla el segundero de un reloj; el engranaje no se ve, pero el
movimiento interior se manifiesta sin cesar en que lo exterior | varía 176
sin cesar. Pero esta variabilidad no puede representarse artísticamente y, no obstante, es la clave de todo. Así, cuando el amor desdichado se funda en un engaño, el dolor y el sufrimiento vienen porque la pena no puede encontrar su objeto. Si el engaño es probado y si la persona en cuestión se ha dado cuenta de que se trata de un engaño, entonces no cesa la pena, sino que se trata de una pena inmediata, no reflexiva. Es fácil ver la dificultad dialéctica, pues ¿qué es lo que ella deplora? Si él era un impostor, es bueno que la abandonase, cuanto antes mejor, y ella más bien debería alegrarse de ello y deplorar haberlo amado; con todo, es una pena honda que él fuese un impostor. Pero esto, aun tratándose de un engaño, es la inquietud en el *perpetuum mobile* de la pena. Procurar certeza para el hecho externo de que un engaño es un engaño es ya tan complicado... y, sin embargo, con ello no cerramos en modo alguno el caso, ni tampoco paramos el movimiento. Para el amor, un engaño es ni más ni menos que una paradoja absoluta, y en ello radica la necesidad de una pena reflexiva. Los diversos factores del amor podrían ser manipulados en cada individuo de mil maneras distintas, con lo cual el amor no sería en uno lo mismo que en el otro; el factor egoísta puede ser más preponderante, o el simpatético; pero, sea como sea el amor, tanto en lo que hace a sus determinantes concretos como a la totalidad, el engaño es una paradoja que el amor no puede pensar y que al final, sin embargo, quiere pensar. Y es que si el factor egoísta o bien el simpatético está absolutamente presente, la paradoja se suspende, es decir, el individuo excede la reflexión en virtud de lo absoluto, no piensa la paradoja en el sentido de suspenderla gracias al «cómo» de la reflexión, sino que se salva precisamente gracias a que no la piensa, no se preocupa de las atareadas aclaraciones o confusiones de la reflexión, reposa sobre sí mismo. A causa de su orgullo, el orgulloso amor egoísta con-

sidera imposible un engaño, no se preocupa por saber qué cabe decir a favor o en contra, cómo puede defenderse o excusarse la persona en cuestión, está completamente seguro porque es demasiado orgulloso para creer que alguien podía atreverse a engañarle. El amor simpatético posee la fe que mueve montañas, cualquier defensa es nada para él, comparada con la impasible certeza que posee de que no se ha tratado de un engaño, cualquier acusación no prueba nada contra el intercesor que explica que no se ha tratado de un engaño y que no lo
177 explica de esta o de aquella manera, sino | de un modo absoluto.
Pero un amor como ése se ve raramente o incluso nunca en la vida. Por lo general, el amor atesora ambos determinantes y ello lo pone en relación con la paradoja. En los dos casos descritos, la paradoja también lo es para el amor, pero a éste le tiene sin cuidado; en el último caso la paradoja es para el amor. La paradoja es impensable y sin embargo el amor quiere pensarla; y a medida que los diversos factores van haciendo acto de presencia en ciertas ocasiones, se aproxima para pensarla a menudo de modo contradictorio, pero no lo consigue. Esta vía del pensamiento es infinita y sólo concluye cuando el individuo la interrumpe arbitrariamente haciendo valer algo distinto, una determinación de la voluntad, aunque con ello el individuo singular se sume a determinaciones éticas y no nos ocupa estéticamente. Al tomar una determinación alcanza aquello que no obtiene por la vía de la reflexión: fin, reposo.

Esto vale para cualquier amor desdichado que se funda en un engaño; lo que por lo demás propicia la pena reflexiva en *María Beaumarchais* es que lo que se ha roto es una promesa de matrimonio. Una promesa de matrimonio es una posibilidad, no una realidad, pero precisamente porque sólo es una realidad puede parecer que romperla no tiene un efecto tan fuerte, que resulta harto más fácil para el individuo soportar este golpe. Éste puede muy bien ser el caso de vez en cuando; pero por otra parte la circunstancia de que sólo sea una posibilidad lo que es aniquilado resulta mucho más tentadora para el avance de la reflexión. Cuando una realidad se hace añicos, la ruptura es por lo general harto más perentoria, cada nervio es cortado en dos, y la ruptura conserva, en tanto que ruptura, una plenitud en sí misma; cuando una posibilidad se hace añicos, el dolor instantáneo quizás no sea tan grande, pero también deja a menudo tras ella algún que otro ligamento de una pieza, indemne, que se convierte en una perpetua ocasión de dolor continuado. La posibilidad aniquilada se muestra transfigurada en una posibilidad de rango superior, mientras que, por el contrario, la tentación de crear como por encanto una posibilidad nueva como ésa no es tan grande cuan-





do es una realidad lo que se ha roto, porque la realidad tiene un rango superior que la posibilidad.

En una palabra, Clavijo la ha abandonado, ha roto deslealmente la relación. Acostumbrada a descansar en él, ahora ella, puesto que él la aparta de sí, no tiene fuerzas para mantenerse en pie, se hunde desfallecida en los brazos del entorno. Esto es lo que parece haberle sucedido a María. Por lo demás, cabría pensar otro comienzo, cabría
pensar que ella, acto seguido, desde el primer instante, tenía vigor | 178
para transformar la pena en una pena reflexiva, que ella, ya sea para evitar la humillación de oír a otros hablar de que había sido engañada, ya sea porque a pesar de todo lo apreciaba tanto que a ella le haría daño oír cómo una vez tras otra él era injuriado por ser un impostor, interrumpía de inmediato toda relación con otra gente para devorar en sí misma la pena y a sí misma en la pena. Seguimos fielmente a *Goethe*. El entorno de la joven no es impasible, siente con ella su dolor, y en ese mismo sentir dice: esto ha de ser su muerte. ¡Y qué cierto es esto en términos estéticos! Un amor desdichado puede ser de tal índole, que un suicidio puede considerarse estéticamente correcto, pero no puede estar fundado en un engaño. De ser éste el caso, el suicidio perdería todo su carácter excelso y contendría una concesión que el orgullo ha de prohibir. Por el contrario, si es su muerte, eso es lo mismo que afirmar que él la ha asesinado. Esta expresión armoniza del todo con el vigoroso movimiento interior que se da en ella misma, en el que ella encuentra alivio. Pero la vida no se rige siempre por precisas categorías estéticas, no responde siempre a una normatividad estética, y ella no muere. Esto pone en apuros al entorno, que siente que aseverar repetidamente y sin cesar que ella muere cuando sigue viviendo no es pertinente; a esto hay que añadir que el entorno no es capaz de recitar dicha aseveración con la misma patética energía del principio, si bien ésta era la condición para que ella pudiera verse reconfortada. Es que el entorno modifica el método. Él era un canalla, dice, un impostor, un hombre atroz por cuya causa no valía la pena morir; olvídalo, no pienses más en esas cosas, sólo era una promesa de matrimonio, borra este suceso de tu recuerdo, que aún eres joven, aún puedes mantener la esperanza. Esto la alienta, pues este *pathos* airado armoniza con otros estados de ánimo suyos, su orgullo se ve satisfecho por el pensamiento vindicativo de convertirlo todo en nada: no es porque él fuera un hombre extraordinario por lo que ella lo amaba, ni en lo más remoto; ella veía muy bien todos sus fallos, pero creía que era una buen hombre, un hombre fiel, por ello lo amaba, por compasión, y por eso le resultará fácil olvidarlo, ya que nunca lo ha necesitado. El entorno y Ma-

ría vuelven a estar en consonancia y el dueto que componen funciona magníficamente. Al entorno no le resulta nada complicado pensar
179 que Clavijo era un impostor; pues nunca lo ha amado y por eso no | es nada paradójico; y aun en el supuesto de que el entorno le hubiese tenido algún aprecio (algo que Goethe insinúa con respecto a la hermana), este interés resulta ser un arma en su contra, así como la benevolencia que tal vez fuese algo más que mera benevolencia, se convierte en un magnífico material inflamable para mantener las llamas del odio. Al entorno no le resulta tampoco nada complicado borrar todo recuerdo suyo y exige, por tanto, que María haga lo propio. El orgullo de María prorrumpe en odio, el entorno lo aviva; ella se desahoga en palabras mayores y en poderosos y capaces propósitos y en ellos se embriaga. El entorno se congratula. Éste no advierte lo que ni ella misma estaría dispuesta a confesarse, que ella, inmediatamente después, se debilita y languidece; el entorno no advierte el angustiante presagio que la sobrecoge de que el poder que ella posee en contados instantes es una decepción. Esto es lo que ella esconde con esmero sin reconocerlo ante nadie. El entorno prosigue con fortuna con sus ejercicios teoréticos, aunque comienza a rastrear los efectos prácticos de los mismos. Éstos brillan por su ausencia. El entorno sigue incitándola, las palabras de ella delatan fuerza interior, y, sin embargo, aquél concibe la sospecha de que la situación no es del todo coherente. El entorno se impacienta, se lo juega todo, se lanza tras la pista que la burla ha dejado en ella a fin de sacarla de su guarida. Es demasiado tarde. El malentendido hace acto de presencia. Que él fuese realmente un impostor no tiene nada de humillante para el entorno, pero sí para María. La venganza que a ella se le ofrece —desdeñarlo— no tiene mucho significado; pues para que lo tuviese él debería amarla, pero no lo hace, y su desdén queda en una indicación a la que nadie hace honores. Por otro lado, nada tiene para el entorno de doloroso que Clavijo sea un impostor, pero sí para María, en cuyo interior él tiene, a pesar de todo, un defensor. Ella siente que ha ido demasiado lejos, ha insinuado una fuerza de la que no está en posesión y no lo admitirá. ¿Qué consuelo reside acaso en el desdén? Para eso más vale apenarse. A esto hay que añadir que ella quizás posea alguna nota secreta de gran significación para la explicación del texto, la cual por añadidura es de tal índole que podría presentarlo a él de modo más favorable o más desfavorable, dependiendo de las circunstancias. Sin embargo, ella no ha iniciado a nadie ni iniciará a nadie en tal secreto, pues de no ser él un impostor, podría pensarse que acabaría arrepintiéndose del paso que había dado y que volvería, o lo que sería todavía más espléndido, podría pensarse





que tal vez no hiciese falta que él se arrepintiese, que podría justificarse o explicarlo todo; si ella se hubiera servido de la nota, quizás
habría dado lugar a | un escándalo, ya que entonces habría sido im- 180
posible restablecer la antigua relación, y eso por culpa suya, pues habría sido ella quien le habría permitido que el brote más secreto de su amor tuviese testigos. Si ella lograse convencerse realmente de que él es un impostor, entonces le daría todo igual y en todo caso sería más bonito por parte de ella no servirse de la nota.

Así es como el entorno, en contra de su voluntad, la ha ayudado a desarrollar una nueva pasión, los celos de su propia pena. Su determinación está tomada, el entorno carece en todos los sentidos de energía para armonizar con su pasión — ella «toma el velo»[11]; no toma el hábito pero toma el velo de la pena que la esconde de toda mirada extraña. Su aspecto exterior es tranquilo, todo ha sido olvidado, su modo de hablar no da nada a entender; ella hace consigo misma los votos de la pena y entonces comienza su solitaria vida en la sombra. En ese mismo instante todo se transforma; antes sentía que podía hablar con otros, pero ahora no está sólo atada por sus votos de silencio, su orgullo la forzaba con la aquiescencia de su amor, antes sentía que su amor reclamaba y el orgullo lo aprobaba, pero ahora no tiene la menor idea de por dónde comenzar, ni cómo, y ello, no porque hayan sobrevenido nuevos determinantes, sino porque ha triunfado la reflexión. Si ahora alguien le preguntase qué deplora, no podría responder nada, o bien respondería del mismo modo que aquel sabio al que le preguntaron qué era la religión y pidió tiempo para reflexionar, y más tiempo para reflexionar y, así, nunca supo qué contestar[12]. Ahora el mundo la ha perdido, su entorno la ha perdido; ha sido emparedada en vida; con tristeza tapa la última apertura; siente que aún en este instante sería quizás posible revelarse y al siguiente les ha sido sustraída para siempre. Con todo, está decidido, firmemente decidido, y ella, en cuanto una que por otra parte es emparedada en vida, no ha de temer que cuando la pequeña provisión de pan y agua con que se la dota haya sido consumida, deba perecer, pues dispone de nutrientes para mucho tiempo, no ha de temer que vaya a aburrirse, pues está ocupada con creces. Su fuero externo es tranquilo, sosegado, no hay nada llamativo y, sin embargo, su interior no es el ser incorruptible de un espíritu tranquilo, sino el menester infértil de un espíritu inquieto[13]. Busca soledad o contraste. En soledad se da repo-
so de la fatiga que siempre conlleva forzar el propio | aspecto externo 181
en una forma determinada. Como el que habiendo estado mucho tiempo de pie o sentado en una postura forzada se despereza con gusto, como la rama que habiendo estado mucho tiempo doblegada por la

fuerza adopta su posición natural con júbilo al romperse la traba, así también se ve ella reconfortada. O bien busca contraste, ruido, esparcimiento, pues mientras la atención de todos se dirige a otras cosas, ella puede ocuparse de sí misma con tranquilidad; y todo lo que tiene lugar allí mismo, a su alrededor, las notas musicales, las ruidosas conversaciones, suenan tan a lo lejos que es como si se encontrase en una pequeña habitación para ella sola, ajena a todo el mundo. De no ser capaz de recobrar las lágrimas, está segura de ser malentendida y quizás llorará como es debido hasta la última lágrima; pues cuando se vive en una *ecclesia presa* [iglesia oprimida] es una gran satisfacción que el servicio religioso de uno esté, por lo que hace al modo de manifestarse, en consonancia con el público. Ella sólo teme el proceder más tranquilo, pues aquí no es menos vigilada, aquí es tan fácil cometer un error, tan difícil evitar que sea percibido.

Afuera no hay nada que percibir, pero adentro hay una actividad frenética. Aquí tiene lugar un interrogatorio que con toda la razón y con destacable énfasis uno puede calificar de suplicio; todo es traído a colación y puesto a rigurosa prueba, la figura de Clavijo, su semblante, su voz, su palabra. Seguro que en alguna ocasión, en un interrogatorio de estas características, algún juez, cautivado por la belleza de la acusada, debe haberse visto interrumpiéndolo al no verse capaz de continuarlo. El tribunal aguarda expectante el resultado de su interrogatorio, pero éste no llega y ello no a causa de que el juez falte a su obligación; el carcelero puede dar fe de que cumple cada noche con su labor, de que la acusada es entregada en manos del juez, de que el interrogatorio dura varias horas, de que en su época no ha habido otro juez que fuese tan persistente. De ello concluye el tribunal que debe de tratarse de un asunto muy complejo. Esto es lo que le sucede a ella pero no una vez, sino una tras otra y tras otra. Todo es presentado tal y como sucedió, de un modo fidedigno, y para ello se requiere exactitud y — amor. Se cita a la acusada: «ahí viene él, dobla la esquina, abre la puerta de la cerca, mirad cómo se apresura, me ha añorado, impaciente se diría que se desembaraza de todo para llegar lo antes posible a mi lado, oigo su paso rápido, más rápido que los latidos de mi corazón, ya viene, ahí está» — y el interrogatorio — es aplazado.

«Gran Dios, esta palabrita que en tan repetidas ocasiones he pro-
182 nunciado para mis adentros, | recordada entre muchas otras cosas,
aunque nunca he prestado atención a lo que en el fondo esconde. Sí, eso lo explica todo, no se ha propuesto seriamente dejarme, volverá. ¿Qué es el mundo entero al lado de esta palabrita? La gente se cansó de mí, no tenía ningún amigo, pero ahora tengo un amigo, un confi-





dente, una palabrita que lo explica todo — volverá, no cierra los ojos, me mira como con reproche y dice: mujer de poca fe, y esta palabrita pende como una ramita de olivo de sus labios — él está ahí» — y el interrogatorio es aplazado.

Bajo parejas circunstancias, se considerará plenamente justificado que emitir un juicio esté siempre ligado a grandes dificultades. Que una jovencita no sea jurista es obvio, pero de ello no se sigue en modo alguno que no pueda emitir un juicio; sin embargo, el juicio que emita una jovencita será siempre de tal índole, que aun siendo un juicio a primera vista, contendrá algo más que muestra que no es ningún juicio y que además muestra que un instante después podría emitir un juicio totalmente opuesto. «No era un impostor; pues para serlo debería haber sido consciente de ello desde el principio; pero no lo era, mi corazón me dice que me ha amado.» Si uno se propone destacar de esta manera el concepto de impostura, quizás resulte que, a fin de cuentas, nunca ha existido un impostor. Absolverlo por ese motivo es muestra de un interés por el acusado que no puede sostenerse con estricta justicia ni prevalecer contra la menor objeción. «Era un impostor, un hombre abominable que fría y despiadadamente me ha causado una desdicha inmensa. Antes de conocerle me sentía satisfecha. Sí, es cierto, no tenía ni la menor idea de que yo pudiese llegar a ser tan dichosa ni de que hubiese tal riqueza en la alegría, como la que él me enseñó; pero tampoco tenía la menor idea de que podía llegar a ser tan desdichada como él me enseñó a ser. Por ello lo odiaré, lo detestaré, lo maldeciré. Sí, yo te maldigo, Clavijo, en la clandestinidad más recóndita de mi alma yo te maldigo; nadie debe saberlo, no puedo permitir que nadie más lo haga, pues nadie más tiene derecho a hacerlo salvo yo; te he amado como ninguna otra, pero te odio también, pues nadie conoce como yo tu malicia. Vosotros, dioses benévolos, a quienes pertenece la venganza, cededme un ratito, no lo desperdiciaré, me guardaré de ser cruel. Me introduciré a hurtadillas en su alma cuando ame a otra, no para matar este amor,
eso no sería | un castigo, pues yo sé que la amaría tan poco como a 183
mí, no ama a nadie, ama sólo la idea, el pensamiento, su poderosa influencia en la corte, su poder espiritual, todo aquello de lo que no alcanzo a imaginar cómo podría amarlo. Yo se lo arrebataré; entonces sabrá lo que es mi dolor; y cuando esté rayando la desesperación, se lo devolveré todo, pero tendrá que agradecérmelo a mí — entonces habré sido vengada.»

«No, no era un impostor, ya no me amaba, por eso me abandonó, pero esto no fue un engaño; si se hubiese quedado a mi lado sin amarme entonces sí habría sido un impostor y yo, como un rentista,

me habría visto obligada a vivir del amor que él una vez había sentido, a vivir de su compasión, de los óbolos que quizás incluso sobradamente me lanzó, a vivir siendo una carga para él y un tormento para mí. Cobarde, miserable corazón, desdéñate a ti mismo, aprende a ser grande, apréndelo de él; él me ha amado más de lo que yo he sabido amarme. ¿Y yo debería enojarme con él? No, continuaré amándole, porque su amor era más fuerte, su pensamiento más orgulloso que mi debilidad y mi cobardía. Y tal vez me ame todavía, ¡sí, fue por amor a mí por lo que me abandonó!»

«Sí, ahora me he dado cuenta, ya no lo dudo, era un impostor. Lo vi, su semblante era orgulloso y triunfante, él fingió no verme con su ojos burlones. A su lado caminaba una española, rebosante de belleza; ¿por qué era tan bella? — podría matarla — ¿por qué no soy yo igual de bella? Y que no lo soy — eso yo no lo sabía, sino que lo supe por él; ¿y por qué no lo soy más? ¿Quién tiene la culpa de ello? ¡Maldito seas, Clavijo! Si te hubieras quedado a mi lado habría llegado a ser aún más bella, pues mediante tus palabras y tus aseveraciones crecía mi amor y, con él, mi belleza. Ahora estoy mustia, ya no prospero, ¿qué fuerza tiene toda la ternura del mundo comparada con una sola palabra tuya? ¡Oh, ojalá fuese bella de nuevo, ojalá le gustase de nuevo, pues sólo por eso deseo ser bella! ¡Oh, ojalá él no amase nunca más ni la juventud ni la belleza, pues entonces yo me apenaría todavía más que antes, y quién puede apenarse como yo!»

«Sí, él era un impostor. ¿Cómo, si no, podría haber dejado de amarme? ¿Acaso he dejado yo de amarle? ¿No rige la misma ley para el amor del hombre que para el de la mujer? ¿O acaso debe ser un
184 hombre | más débil que el débil? ¿O quizás se equivocó, quizás era una decepción que me amase, una decepción que desapareció como un sueño? ¿Es eso digno de un hombre? ¿O fue falta de estabilidad? ¿Conviene a un hombre ser inestable? ¿Y por qué me aseguró en un principio que me amaba tanto? ¿Acaso no subsiste el amor? ¿Qué subsiste entonces? ¡Sí, Clavijo, me lo has arrebatado todo, mi fe, mi fe en el amor, no sólo en ti!»

«No era un impostor. Qué fue lo que lo arrancó de mi lado, no lo sé; no conozco ese oscuro poder; pero le ha dolido a él mismo, le ha dolido en lo más hondo; no quería hacerme partícipe de su dolor y por eso pretendió ser un impostor. Sí, si se vinculase a otra joven, yo diría: era un impostor, no hay poder en el mundo que vaya a hacerme creer lo contrario; pero no lo ha hecho. Quizás cree que haciéndose pasar por un impostor aminora mi dolor, me arma en contra suya. Por eso se hace ver de vez en cuando con jovencitas, por eso me miró tan burlonamente el otro día, para provocarme y, de ese modo,





liberarme. No, con toda certeza él no era un impostor, ¿pues cómo podría engañar una voz como ésa? Era tan tranquila y sin embargo tan emotiva; como abriéndose camino entre macizos montañosos, sonaba desde un fuero interno cuya profundidad no alcanzaba a intuir en lo más mínimo. ¿Puede esa voz engañar? ¿Qué es la voz? ¿Es un chasquido de la lengua, un ruido que uno puede propiciar a placer? En algún lugar del alma debe tener su morada, debe tener un lugar de nacimiento. Y lo tenía, en lo más íntimo de su corazón tenía su morada, y ahí él me amaba, y ahí él me ama. Cierto es también que él tenía otra voz, una que era fría, glacial, que podía matar toda alegría en mi alma, ahogar todo pensamiento jubiloso, hacer sentir mis propios besos fríos y repugnantes. ¿Cuál era la de verdad? Podía engañarme de una de las dos maneras, pero yo siento que aquella voz conmovedora, en la cual su pasión entera se estremecía, no era un engaño, es imposible. La otra era un engaño. O bien fueron malvados poderes los que se apoderaron de él. No, no era un impostor, esa voz que me ha encadenado a él para siempre, ésa, no es un engaño. Un impostor no lo era, por más que yo nunca lo comprendiese.»

Al interrogatorio ella no le pone nunca fin, al juicio, tampoco; ni
al interrogatorio, porque se hacen pausas sin cesar, ni al juicio, | 185
porque es simplemente un estado de ánimo. Es decir que una vez que ese movimiento se ha puesto en marcha, puede prolongarse lo que sea, sin que se aviste fin alguno para él. Sólo una ruptura puede hacer que concluya, gracias, precisamente, a que ella interrumpa todo movimiento intelectual, pero esto no sucederá, pues la voluntad se encuentra indefectiblemente al servicio de la reflexión, la cual otorga energía a la pasión momentánea.

En las ocasiones en que ella pretende deshacerse de todo, aniquilarlo todo, ello sigue siendo un mero estado de ánimo, una pasión momentánea, y la reflexión sigue siendo indefectiblemente la triunfadora. Una mediación es imposible; si ella se propone comenzar de tal modo que este comienzo sea de un modo u otro un resultado de las operaciones de la reflexión, entonces, en ese preciso instante, es arrastrada. La voluntad debe comportarse de manera totalmente indiferente, comenzar en virtud de su propio querer; sólo entonces es posible hablar de comienzo. Si esto sucede, ella puede muy bien comenzar, pero ello excede totalmente a nuestro interés, la ponemos con gusto en manos de los moralistas o de quienquiera que esté dispuesto a ocuparse de ella, le deseamos un probo casamiento y nos comprometemos a bailar en el día de su boda, en el cual el nombre modificado nos llevará por fortuna a olvidar que se trata de la María Beaumarchais de quien hemos hablado.

Pues bien, volvamos a *María Beaumarchais*. Lo característico de su pena es, como ha sido indicado en lo anterior, la inquietud que le impide encontrar el objeto de la pena. Su dolor no encuentra calma, carece de la paz que toda vida necesita cuando tiene que apropiarse de sus alimentos y recrearse con ellos; no hay ilusión que, con su tranquila frescura, le ofrezca una sombra mientras ella absorbe el dolor. Perdió la ilusión de la infancia al ganar la del amor y ha perdido la del amor al ser engañada por Clavijo; si fuese capaz de obtener la ilusión de la pena, le sería de gran ayuda. Entonces su pena alcanzaría la madurez masculina y tendría una recompensa por lo perdido. Pero su pena no prospera, pues no ha perdido a Clavijo sino que él la ha engañado; la pena seguirá siendo un bebé con su grito, una criatura huérfana de padre y de madre; pues si Clavijo le hubiera sido arrebatado, la criatura hubiera tenido en el recuerdo de su fidelidad y de su amabilidad a su padre y en la exaltación de María a su madre; y María no tiene nada con lo que criarla; pues lo que ha vivido fue en verdad bello, pero no tenía significación alguna de por sí sino como
186 aperitivo de lo venidero; y no puede esperar | que esta criatura del dolor se convierta en un hijo de la dicha (véase Gen 35,18); no puede esperar que Clavijo vuelva, pues no tendría fuerzas para cargar con el futuro, ha perdido la dichosa confianza con la cual le habría seguido impávida al abismo y en lugar de ellas ha obtenido cientos de vacilaciones; como mucho, sólo estaría en condiciones de vivir una vez más el pasado con él. Ante ella se extendía un futuro cuando Clavijo la abandonó, un futuro tan hermoso, tan encantador, que casi la confundió; el futuro ejerció oscuramente su poder sobre ella, su metamorfosis se había ya iniciado cuando el desarrollo fue interrumpido, su transformación se detuvo; había presentido una nueva vida, había sentido las fuerzas de ésta agitarse en su interior, pero se hizo añicos y ella quedó atrás, y no hay recompensa para ella, ni en este ni en el mundo venidero. Lo que estaba por venir le sonreía generosamente y se reflejaba en la ilusión de su idilio amoroso, aunque todo era muy natural y llano; claro que una débil reflexión acaso ha pintado para ella algunas veces una débil ilusión, cuyo efecto sobre ella misma no es tentador, pero sí, por un instante, lenitivo. De este modo pasará el tiempo para ella, hasta que haya devorado el objeto mismo de su pena, que no era idéntico a su pena, sino el motivo de que ella buscara sin cesar el objeto de la pena. Si alguien poseyese una carta y supiese o creyese que ésta contiene información acerca de lo que, a sus ojos, sería en su vida la bienaventuranza, pero las letras fuesen pálidas y tenues, y la caligrafía prácticamente ilegible, la leería una y otra vez, sin duda con gran angustia e inquietud, para extraer ora un sentido, ora otro, en relación al cual, a medida que creyera con firmeza haber leído una nueva palabra, interpretaría todo lo anterior; pero nunca iría más allá de la misma incertidumbre con la que empezó. Miraría fijamente, con creciente angustia, pero cuanto más mirase, menos vería; sus ojos se llenarían de vez en cuando de lágrimas, pero cuanto más a menudo le sucediese esto, menos vería; con el paso del tiempo, el escrito se iría destiñendo, haciéndose más indescifrable; al fin, incluso el papel se desharía y a él no le quedarían más que unos ojos turbados de lágrimas.





## | 2. DOÑA ELVIRA 187

Conocemos a esta joven en la ópera *Don Juan* y no carece de significación para nuestra investigación posterior estar enterado de las noticias contenidas en la pieza respecto de su vida anterior. Era una monja, es decir, es de la paz de un monasterio de donde *Don Juan* la ha arrancado. Con ello se alude a la ingente intensidad de su pasión. No se trata de una frívola chiquilla procedente de una institución que ha aprendido a amar en la escuela, a coquetear en los bailes; que una de éstas sea seducida no significa gran cosa. *Elvira*, por el contrario, ha sido educada en la disciplina del monasterio, aunque ésta no ha logrado destruir la pasión, sino que le ha enseñado a reprimirla y, con ello, a hacerla todavía más impetuosa tan pronto se le permita prorrumpir. Ella es una presa segura para Don Juan; él sabrá cómo traer hacia fuera la pasión salvaje, incontrolable, insaciable, que sólo ha de ser satisfecha en su amor. En él, ella lo tiene todo y lo pasado no es nada; si lo abandona lo pierde todo, también lo pasado. Ella ha renunciado al mundo que entonces se plasmó en una figura a la que no puede renunciar, y ésta es Don Juan. A partir de ese momento ella renuncia a todo para vivir con él. Cuanto más significativo es aquello a lo que renuncia, más rápidamente va apegándose a él; cuanto más aprisa lo abrace, más terrible habrá de ser su desesperación; nada tiene importancia para ella, ni en el cielo ni sobre la tierra, salvo Don Juan.

En la pieza, Elvira nos interesa en tanto en cuanto su relación con Don Juan tiene importancia para él. Si hubiese de sugerir en pocas palabras lo que ella significa para él, diría que ella es el destino épico de Don Juan; el Comendador es su destino dramático. En ella reside un odio que irá tras Don Juan hasta el último rincón, una llamarada, que iluminará el escondite más oscuro, y si aun así ella no lograse descubrirlo, en ella reside un amor que le permitirá dar con él. Ella es partícipe, con los demás, de la persecución de Don Juan, pero, me

decía yo, imagina que todos los poderes fuesen neutralizados, que las aspiraciones de sus perseguidores se hubiesen suprimido las unas a las otras, de modo que Elvira fuese la única próxima a Don Juan y que él se entregase a su merced, entonces el odio sería un arma en sus manos
188 para matarlo, pero el amor de ella lo impediría, no | por compasión, pues para eso ella es demasiado grande; de este modo, ella lo mantendría siempre en vida, pues si le diera muerte, se la daría a sí misma. Es decir que si en la pieza no hubiese más fuerzas en movimiento en contra de Don Juan que Elvira, no acabaría nunca, pues Elvira impediría incluso que el rayo, de ser esto posible, no le tocase para, así, vengarse, aunque ella no lograría nunca vengarse por sí misma. Éste es el sentido en que interesa a la pieza; pero aquí nos preocuparemos sólo de su relación con Don Juan en la medida en que ésta significa algo para ella. Elvira es objeto del interés de muchos pero de modos muy diversos. Don Juan se interesa por ella antes de que la pieza comience; el espectador la honra con su interés dramático; pero nosotros, amigos de la pena, nosotros la seguimos no sólo hasta la travesía más cercana, no sólo en el instante en que entra en escena, no, nosotros la seguimos a lo largo de su solitario camino.

En suma, Don Juan ha seducido a Elvira y la ha abandonado; eso pronto está hecho, tan pronto «como un tigre puede tronchar un lirio»[14]; si sólo en España se cuentan 1.003, de ello se deduce fácilmente que Don Juan está apremiado y, además, se puede hacer un cálculo aproximado de la rapidez del movimiento. Don Juan la ha abandonado, pero no hay entorno en cuyos brazos ella pueda caer desfallecida; no ha de temer que el entorno la rodee estrechándola en exceso, pues es seguro que le abrirá las rejas para facilitar su partida; no ha de temer que alguien quiera disputarle su pérdida, más bien que haya alguien que quizás se dedique a ponérsela en evidencia. Ella se queda sola y abandonada y ninguna duda la tienta; está claro que él era un impostor que se lo ha arrebatado todo, poniéndola a merced de la deshonra y la ignominia. Sin embargo, en términos estéticos, esto no es lo peor, pues la salva por un breve lapso de tiempo de la pena reflexiva, la cual sin duda es más dolorosa que la inmediata. El hecho es aquí indudable y a la reflexión no le es dado transformarlo ora en uno ora en otro. Una María Beaumarchais bien pudo amar a Clavijo con igual ímpetu, con iguales desenfreno y pasión; con relación a su pasión, puede ser totalmente accidental que no haya sucedido lo peor y ella podría casi desear que sí hubiese sucedido, pues entonces habría habido un final para la historia, entonces ella habría podido armarse mucho más poderosamente contra él; pero no sucedió. El hecho al cual ella se enfrenta es mucho más





dudoso, su verdadera índole será siempre un secreto entre ella y Cla-
vijo. Cuando ella piensa en la fría | malicia, en la mezquina circuns- 189
pección requeridas para engañarla, de modo que todo obtuviera un aspecto dulcificado a los ojos del mundo, de modo que ella fuera presa de la concurrencia que dice: «Vamos, por el amor de Dios, no es para tanto»; cuando piensa en ello, puede sentirse indignada y casi enloquecer pensando en la orgullosa altivez frente a la cual ella no significaba nada y que le ha puesto un límite diciéndole: «Hasta aquí llegarás y no pasarás». Sin embargo, todo puede explicarse de otro modo, de un modo más bonito. Pero desde el momento en que la explicación es otra, el hecho mismo es otro. Por eso la reflexión se pone a trabajar enseguida y la pena reflexiva es inevitable.

Don Juan ha abandonado a Elvira; en el mismo momento, todo está muy claro para ella y no hay duda de que mantendrá la pena confinada en el locutorio de la reflexión; ella enmudece en su desesperación. Con un único bombeo de sangre, la pena atraviesa todo su cuerpo, y la corriente se precipita hacia afuera; como una llama, la pasión la inunda de luz y se hace visible en el exterior. Odio, desesperación, venganza, amor, todo prorrumpe para revelarse visiblemente. En ese instante es pictórica. Por eso la fantasía nos muestra de inmediato una imagen de ella y lo exterior no se hace indiferente, la reflexión al respecto no se vacía de contenido y su actividad no carece de importancia ya que selecciona y desecha.

Si ella misma en este momento es un tema para la representación artística, es una cuestión muy distinta; pero cuando menos una cosa es cierta, y es que en este instante ella es visible y puede ser vista, naturalmente no en el sentido de que esta o aquella Elvira real pueda ser realmente vista, lo cual la mayoría de las veces equivale a decir que no se la ve, sino en el sentido de que la Elvira que nos imaginamos es visible en su esencialidad. Si el arte está capacitado para detallar la expresión de su semblante a tal punto que la clave de su desesperación pueda ser intuida, no he de decidirlo yo, pero ella es susceptible de ser descrita y la imagen que así se muestra no es una mera carga para la memoria, la cual nada quita ni pone, aunque tiene su validez. ¡Y quién no ha visto a Elvira! Era una mañana temprano, cuando me decidí a dar un paseo a pie por uno de los románticos parajes de España. La Naturaleza despertaba, los árboles del bosque sacudían sus testas y las hojas parecían restregarse el sueño de los ojos, un árbol se inclinaba hacia otro para ver si ya se había levantado y el bosque entero ondeaba en aquel aire fresco, despejado; una ligera niebla se levantaba desde el suelo, el sol la había quitado de en medio, como si
se tratara de una alfombra bajo la cual hubiera | descansado durante 190

la noche y que ahora mira como una madre cariñosa las flores allá abajo y todo aquello en lo que hay vida, diciendo: levantaos, queridos hijos, el sol ya brilla. Al doblar por una cañada, mis ojos se posaron en un monasterio situado en lo alto de la cima de una montaña hacia donde conducía un sendero a lo largo de innumerables recodos. Mi mente se detuvo allí, así, pensé yo, así está asentado, como una casa de Dios enclavada en la roca. Mi guía explicó que era un convento de monjas, conocido por su estricta disciplina. Mi marcha se aminoró, así como mi pensamiento, pues, ¿tras qué debería uno correr, teniendo un convento tan cerca? Probablemente me habría quedado parado del todo de no ser porque me despertó un rápido movimiento que tuvo lugar allí mismo. Sin pensarlo dos veces di media vuelta; era un jinete que pasaba presuroso a mi lado. ¡Qué bello era, su marcha era tan liviana y sin embargo tan firme, tan majestuosa y sin embargo tan efímera! Giraba la cabeza para mirar tras de sí, su faz tan encantadora y sin embargo su mirada tan inquieta; era Don Juan. ¡Se dirige presuroso a una cita o bien acaba de concluirla! Mas pronto había desaparecido de mi vista y había sido olvidado por mi pensamiento y mi mirada volvió a fijarse en el convento. Volví a hundirme en la consideración de los placeres de la vida y de la tranquila paz del convento, y fue entonces cuando vi en lo alto de la montaña una figura femenina. Corría sendero abajo, pero el camino era empinado y constantemente daba la impresión de que se iba a despeñar. Se aproximaba. Su faz estaba pálida, sólo sus ojos ardían en atroces llamas, su cuerpo era lánguido, su pecho se movía fervientemente y, con todo, ella corría cada vez más aprisa, sus tirabuzones ondeaban sueltos, separados, al viento, pero ni el mismísimo aire fresco de la mañana ni la apresurada marcha eran capaces de sonrojar sus pálidas mejillas; su velo de monja estaba desgarrado y echado hacia atrás; su ligero vestido blanco habría delatado muchas cosas a una mirada profana de no ser porque la pasión en su rostro habría atraído hacia sí incluso la atención del ser más pernicioso. Pasó de prisa junto a mí, yo no osé dirigirme a ella, pues para eso era su frente demasiado majestuosa, su mirada demasiado solemne, su pasión demasiado señorial. ¿De dónde es esta jovencita? ¿Del convento? ¿Tienen estas pasiones cabida allí — en el mundo? Y esa vestimenta. — ¿Por qué va tan aprisa? ¿Será acaso para ocultar su vergüenza y su ignominia o para dar alcance a Don Juan? Corre hacia el bosque y éste se cierra a su alrededor y la esconde y yo ya no la veo, sino que tan sólo oigo el suspiro del bosque. ¡Pobre Elvira! ¿Se habrán enterado de algo los árboles? — Aunque, bien mi-
191 rado, | los árboles son mejores que los hombres, pues los árboles suspiran y callan — los hombres susurran.





Ya en este primer momento Elvira permite ser representada y, por más que el arte en el fondo no puede hacerse cargo de ello porque sería complicado encontrar una unidad expresiva que además contuviese la multiplicidad de todas sus pasiones, el alma reclama verla. Esto es lo que he intentado sugerir con la pequeña imagen que he esbozado más arriba; justamente no era mi intención representarla, sino que pretendía sugerir que era pertinente que se la describiese, que no se trataba de una lunática ocurrencia por mi parte sino de una válida exigencia de la idea. Con todo, éste no es más que un primer momento, y por ello debemos seguir a Elvira aún más lejos.

El movimiento que se impone es un movimiento en el tiempo. Ella se aferra al casi pictórico apogeo sugerido anteriormente a través de una serie de elementos temporales. En virtud de eso obtiene un interés dramático. Con la rapidez con la que pasa por mi lado, alcanza a Don Juan. Esto resulta del todo justificado, pues es cierto que él la ha abandonado, pero también la ha arrastrado consigo a la carrera de su propia vida y por eso ella debe alcanzarlo por fuerza. Si lo alcanza, toda su atención se dirigirá de nuevo hacia afuera, con lo cual no obtenemos todavía la pena reflexiva. Ella lo ha perdido todo, el cielo, al escoger el mundo, el mundo, al perder a Juan. Por eso no tiene a dónde acudir salvo a él y sólo estando cerca de él puede mantener la desesperación a raya, ya sea acallando las voces interiores con el ruido del odio y de la amargura, aunque éstos sólo suenan con énfasis cuando Don Juan está presente en persona, ya sea manteniendo la esperanza. Esto último da ya a entender que los determinantes de la pena reflexiva están presentes, pero aún no podrían obtener tiempo suficiente para recogerse en su interior. «Antes, ella debe llegar al cruel convencimiento», se dice en la adaptación de *Kruse*[15], pero esta exigencia traiciona por completo la disposición interna. Si con lo que ha sucedido no está ya convencida de que Don Juan era un impostor, no lo estará nunca. Pero mientras exija una prueba adicional, logrará con éxito a lo largo de una inquieta y errante vida, ocupada en perseguir a Don Juan, evitar la inquietud interior de la tranquila desesperación. La paradoja se da ya en su alma, pero mientras ella —mediante pruebas externas que no deberían explicar lo pasado, sino ofrecer información sobre el estado actual de Don Juan— pueda mantener el alma agitada, no
está en posesión de la | pena reflexiva. Odio, amargura, maldicio- 192
nes, plegarias, súplicas se suceden, pero su alma no ha vuelto aún a su interior para descansar en la observación de que ha sido engañada. Ella espera la explicación desde afuera. Por ello, cuando *Kruse* hace decir a Don Juan[16]:

si ahora estás dispuesta a escuchar,
a creer en mi palabra — tú, que desconfías de mí;
podría casi decirte que es inverosímil
el motivo que me indujo...

uno debe cuidarse muy bien de creer que lo que a oídos del espectador suena a broma, para Elvira tiene ese mismo efecto. Para ella, este parlamento es reconfortante; pues ella reclama lo inverosímil y lo creerá justamente porque es inverosímil.

Al permitir que Don Juan y Elvira colisionen, estamos ante la elección de dejar que Don Juan sea el más fuerte o bien de que lo sea Elvira. Si él es el más fuerte, toda la actuación de ella no ha de tener significación alguna. Ella exige «una prueba para llegar al cruel convencimiento»; él es lo bastante galante como para no permitir que tal prueba falte. Pero, naturalmente, ella no se convence y exige una nueva prueba, pues lo de exigir la prueba es un alivio y la falta de certeza es reconfortante. Ella acaba siendo un testigo más de las proezas de Don Juan. Mas también podríamos imaginarnos a Elvira como la más fuerte. Eso sucede raramente, pero por galantería hacia el sexo femenino lo concederemos. Ella se encuentra aún donde estaba en su plena belleza, pues es cierto que ha llorado, pero las lágrimas no han apagado el brillo de sus ojos, y cierto que ha estado apenada, pero no con la pena de la juventud, y es cierto que se ha avergonzado, pero su vergüenza no ha socavado el poder vital de la belleza, y cierto que sus mejillas han empalidecido, pero por eso es su expresión todavía más animosa, y cierto que no con la ligereza de la inocencia infantil, pero avanza con la enérgica firmeza de la pasión femenina. Así es como ella se presenta ante Don Juan. Lo ha amado más que a nada en el mundo, más que a la bienaventuranza de su alma; ha dilapidado todo por él, incluso su honor, y él le ha sido infiel. Ahora ella conoce sólo una pasión: odio; sólo un pensamiento: venganza. De este modo es tan grande como Don Juan, pues el hecho de seducir a todas las jóvenes es la expresión masculina de lo femenino que corresponde a dejarse seducir una vez con toda el alma y ahora a odiar o, si así lo preferimos,
193 a amar al propio seductor con una energía que ninguna | esposa tiene. De esa manera se presenta ella ante Don Juan; no le falta valor para desafiarlo, no lucha por principios morales, lucha por su amor, un amor que ella no basa en el respeto; ella no batalla para convertirse en su consorte, batalla por su amor y éste no se contenta con una fidelidad penitente, sino que reclama venganza; por amor a él ha desechado su felicidad suprema, y en el caso de que volvieran a ofrecérsela, ella volvería a desecharla para vengarse. Una figura como ésta nunca





dejaría de ejercer su efecto sobre Don Juan. Él conoce el placer de libar la más delicada y más fragante flor de la primera juventud; sabe que se trata sólo de un instante y sabe qué sigue después, pues muy a menudo ha visto a esas pálidas figuras marchitarse y con tanta rapidez que el proceso casi era visible; pero aquí ha sucedido algo maravilloso, las leyes que rigen la marcha corriente de la existencia han sido quebrantadas, una joven a la que ha seducido, pero cuya vida no ha perecido y cuya belleza no se ha deslucido, se ha transformado y está más hermosa que nunca antes. Él no puede negarlo, ella lo cautiva más que nunca antes lo había hecho otra joven, más que la propia Elvira, pues la inocente monja era, a pesar de toda su belleza, una joven como muchas otras, su enamoramiento una aventura como tantas otras, pero esta joven es única en su especie. Esta joven está armada, no esconde una daga en su pecho sino que viste una armadura, no visible, pues su odio no se satisface mediante parlamentos ni declamaciones, sino invisible, y es su odio. La pasión de Don Juan despierta, ella debe pertenecerle una vez más, pero esto no sucede. Porque si se tratara de una joven que, sabedora de la ruindad de Don Juan, lo odiara incluso no habiendo sido engañada por él, Don Juan vencería, pero a esta joven no puede ganarla, toda su seducción carece de fuerza. Incluso si su voz fuese más aduladora que su propia voz, su ataque más ladino que su propio ataque, no la conmovería, incluso si los ángeles rogasen por él, incluso si la Madre de Dios hubiera de ser la doncella de honor en las nupcias, todo sería en vano. Al igual que la mismísima *Dido*, que no dio la espalda en el Tártaro a *Eneas*, el cual le había sido infiel, así ella no le dará la espalda, sino que le «dará la cara» con mayor frialdad aún que Dido.

Con todo, este encuentro de *Elvira* con Don Juan es sólo un momento de paso, ella atraviesa la escena, cae el telón, pero nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, nosotros la seguimos a hurtadillas, pues sólo ahora ella deviene | propiamente Elvira. Mientras se 194
encuentra cerca de Don Juan, ella está fuera de sí; cuando vuelve en sí, se trata de pensar la paradoja. Pensar una contradicción, muy a pesar de todas las aseveraciones de la filosofía de nuevo cuño, así como del temerario coraje de sus jóvenes refuerzos, va ligado por fuerza a grandes dificultades. Ni que decir tiene que a una jovencita le perdonaríamos que encuentre dificultades, por más que ésta sea la tarea que le ha sido asignada, a la hora de pensar que aquel a quien ama es un impostor. Esto lo tiene en común con *María Beaumarchais* y, sin embargo, hay una diferencia en el modo en el que cada una de ellas alcanza la paradoja. El hecho al que María debía ceñirse era en sí mismo tan dialéctico que la reflexión, con toda su concupiscencia,

tenía que captarlo de inmediato. En lo que hace a Elvira, la prueba fáctica de que Don Juan es un impostor parece tan evidente que no es fácil ver cómo ha de hacerse con ella la reflexión. Por ello, ésta afronta el asunto desde otro ángulo. Elvira lo ha perdido todo y, sin embargo, tiene toda una vida por delante y, para vivir, su alma reclama manutención. En este momento se hacen visibles dos posibilidades, o bien recobrar determinaciones éticas y religiosas o bien mantener su amor por Don Juan. Si ella hace lo primero, cae fuera de nuestro interés y consentimos encantados que ingrese en una institución para Magdalenas[17] o donde sea que ella quiera. Sin embargo, es probable que le resulte difícil, pues para que ello le fuera posible, antes debería desesperar; ella conoció lo religioso y ahora lo religioso exige y exige. Lo religioso es por encima de todo un poder de trato peligroso, es celoso de sí mismo y nadie se ríe de él. Quizás al escoger el convento su orgullosa alma encontró una rica satisfacción, pero, digan lo que digan, ninguna joven hace un partido tan fantástico como aquella que se empareja con el cielo; y ahora, por el contrario, ahora ella, penitente, debe regresar allí presa del arrepentimiento y del remordimiento. A ello hay que añadir que sigue abierta una cuestión, a saber, si ella podrá encontrar un sacerdote que sea capaz de predicar el evangelio del arrepentimiento y del remordimiento con el mismo énfasis con el que Don Juan predicó el alegre mensaje del placer. Es decir que, para salvarse de esta desesperación, ella debe aferrarse al amor de Don Juan, algo que le resulta mucho más fácil por cuanto que todavía lo ama. Una tercera posibilidad es impensable; pues que ella hubiese de consolarse mediante el amor de otra persona sería aún más tremendo que lo más tremendo de todo. Por su propia cau-
195 sa, ella debe amar a Don | Juan; el derecho de legítima defensa la conduce a ello, y aquí vemos ya el rastro de la reflexión que la obliga a fijar la vista en esta paradoja, si puede amarlo a pesar de haberla engañado. Cada vez que la desesperación se apodera de ella, se refugia en la memoria del amor de Don Juan y, a fin de encontrarse a gusto en este paradero, se siente tentada a pensar que no es un impostor, aunque lo lleve a término de modos bien distintos, pues la dialéctica de una mujer es notable y sólo aquel que ha tenido ocasión de observar, sólo él puede imitarla, mientras que incluso el más grande maestro de la dialéctica que nunca haya vivido se volvería loco especulando y no lograría reproducirla. En cambio, yo he tenido la gran suerte de conocer a un par de ejemplares absolutamente insignes, con los cuales he seguido un curso completo de dialéctica. ¡Qué curioso, cabría pensar, encontrarlos en la capital! Pues el ruido y el gentío esconden mucho; pero no es así, al menos cuando uno busca especímenes nobles. En la provincia, en pequeñas ciudades, en las granjas, da uno con las más hermosas. La que más nítidamente se me presenta en este caso es una dama sueca, una señorita de alta alcurnia. Su primer amante no podía haberse sentido atraído por ella con mayor vehemencia que yo; su segundo amante se esforzó por perseguir el curso de pensamiento de su corazón. Sin embargo, he de admitir en honor a la verdad que no fueron ni mi perspicacia ni mi sagacidad las que me pusieron sobre la pista, sino una circunstancia casual, que sería excesivamente largo explicar aquí. Ella había vivido en *Estocolmo* y allí había conocido a un conde francés que la hizo víctima de su desleal amabilidad. Es como si la tuviera aquí delante. La primera vez que la vi, no me causó en realidad impresión alguna. Era todavía hermosa, de índole orgullosa y distinguida, no habló mucho y con toda probabilidad yo me habría marchado de allí igual que había llegado de no ser porque una casualidad me hizo partícipe de su secreto. Desde ese instante, ella fue significativa para mí; me ofreció una imagen tan viva de Elvira, que no me cansaba de mirarla. Una noche estaba con ella en una reunión de sociedad; yo había llegado antes que ella, había estado esperando un poco y me acerqué a la ventana para ver si venía y un instante después se detuvo su carruaje delante de la puerta. Ella descendió y de inmediato su atuendo me causó una particular impresión. Vestía un delgado y ligero manto de seda, casi como el dominó con el cual Elvira, en la ópera, se muestra en el ballet. Entró | con distinguido decoro, como si estuviera real- 196
mente impresionada, llevaba un vestido de seda negro; iba ataviada con el más excelso gusto aunque con total sencillez, ninguna joya la adornaba, su cuello estaba descubierto y dado que su piel era más blanca que la nieve, puedo decir que nunca antes había visto un contraste tan hermoso como el que había entre su vestido de seda negro y su blanco seno. A menudo vemos un cuello desnudo, pero es más raro ver a una joven que de verdad tenga seno. Hizo una reverencia ante todos los invitados y, a continuación, cuando el anfitrión vino a saludarla, hizo ante él una reverencia muy profunda y, aunque sus labios se abrieron en una sonrisa, no oí que pronunciara ni una sola palabra. Su actuación me resultó sumamente genuina y, siendo yo su partícipe, para mis callados adentros me dije de ella lo que se dice del oráculo: οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει [«No habla ni esconde, sino que insinúa»][18]. De ella he aprendido mucho y, entre otras cosas, he visto corroborada también la observación que tan a menudo he hecho, de que quienes esconden una pena con el tiempo se hacen con una única palabra o un único pensamiento con los cuales son capaces de designar todas las cosas para ellos mismos y para

los pocos individuos a los que han iniciado en tal palabra o pensamiento. Tal palabra o pensamiento es como un diminutivo en relación a la dilatación de la pena; es como un mote cariñoso, del que uno se sirve en el uso cotidiano. A menudo guarda una relación casual con aquello que designa y su origen se debe casi siempre a una casualidad. Tras haber ganado su confianza, tras haber logrado vencer su recelo hacia mí, gracias a una casualidad que la puso en mi poder, tras habérmelo contado todo, solía atravesar junto a ella la escala completa de estados de ánimo. Si, en cambio, ella no estaba de humor para ello y quería darme a entender que su alma estaba invadida por la pena, me tomaba la mano, me miraba y decía: *Yo* era más delgada que un junco, *él* más espléndido que un cedro del Líbano. De dónde había sacado estas palabras, no lo sé; pero estoy convencido de que cuando al fin Caronte venga con su barca pera llevarla al Tártaro, en su boca él no encontrará el obligado óbolo, sino estas palabras en sus labios: Yo era más delgada que un junco, él más espléndido que un cedro del Líbano[19].

Pues bien, Elvira no puede descubrir a Don Juan y ahora no le queda otro remedio que resolver sola el desarrollo de su propia vida, no le queda más que volver en sí. Ella ha mudado de entorno y así ha sido también eliminada la ayuda que quizás habría contribuido de
197 algún modo a sonsacarle la pena. | Su nuevo entorno no sabe nada de su vida anterior, no tiene ni la menor idea; pues su fuero externo no tiene nada de llamativo ni de notable, ni marca alguna de la pena, ningún cartel que avise a la gente de que está apenada. Ella puede dominar cada expresión porque la pérdida de su honor se lo enseña; y aunque no aprecia la opinión de la gente, sí puede llegar a rogar que ahorren sus condolencias. Así que todo está perfectamente justificado y ella puede contar con toda seguridad con andar por la vida sin despertar sospechas en el vulgo que se muere de curiosidad y que por lo general es tan estúpido como curioso. Ella está en legítima posesión de su pena, que nadie más reclama, y sólo en el caso de que fuera tan desafortunada como para toparse con un contrabandista profesional, sólo entonces habría de temer un chequeo intensivo. ¿Qué sucede en su interior? ¿Está apenada? ¡Que si lo está! ¿Pero cómo cabe designar a esta pena? Yo la llamaría una pena nutricional; pues la vida humana no consiste sólo en comer y beber; también el alma requiere que se la mantenga. Ella es joven y, sin embargo, sus reservas vitales se han consumido, pero de ello no se sigue que muera. A este respecto, ella está cada día preocupada por el día de mañana. No puede dejar de amarlo aunque él la engañó, pero si la engañó, entonces su amor ha perdido toda su fuerza nutritiva. Sí, si no la hubiera engañado, si un





poder supremo se lo hubiera arrebatado, ella estaría tan bien provista como cualquier joven podría desear; pues el recuerdo de Don Juan pesa bastante más que muchos maridos vivientes. Pero desde el momento en que ella da por perdido su amor, se queda a dos velas y debe regresar al convento y ser objeto de burla e ignominia. ¡Y si con esto ella pudiera al menos comprar nuevamente su amor! Y así va viviendo. En el día presente, ella todavía cree que podrá soportarlo, queda todavía un resto del cual vivir; pero el día siguiente es el que le causa temor. Sopesa y sopesa, asume cualquier salida si bien no encuentra ninguna y, así, no alcanza nunca a apenarse de modo coherente y sano, porque no cesa de buscar cómo debe apenarse.

«Olvidarlo quiero, arrancar su imagen de mi alma, escrutarme quiero como un fuego devorador y todo pensamiento que le pertenece ha de arder, sólo entonces podré salvarme, es en legítima defensa, si no los arranco todos, incluso el más remoto, estoy perdida, sólo entonces puedo ponerme a mí misma a salvo. A mí misma — ¿qué es
este | mí misma mío, miseria y calamidad, fui infiel a mi primer amor 198
y ahora he de reparar esta falta siendo infiel al segundo?»

«No, le odiaré, sólo en el odio puede encontrar satisfacción mi alma, sólo ahí puedo yo encontrar descanso y ocupación. Trenzaré una corona de maldición con todo lo que me lo recuerda, y por cada beso, diré: maldito seas, y por cada vez que me abrazó, diré: maldito seas diez veces, y por cada vez que juró que me amaba, juraré yo que he de odiarlo. Ésta será mi obra, mi labor, en ello me inicio; estoy acostumbrada desde mi época en el convento a rezar mi rosario y así acabo siendo una monja que reza mañana y tarde. ¿O acaso debería conformarme con haber sido amada una vez? Tal vez debería ser una chica lista, que no lo rechazase con orgulloso desdén, ahora que sé que es un impostor; tal vez debería ser una buena ama de casa, que en términos económicos supiera cómo sacar mucho partido de lo que es poco. No, lo odiaré, sólo odiándolo puedo librarme de él y mostrarme a mí misma que no me hace falta. Pero ¿no le deberé algo si lo odio? ¿Acaso no vivo de él? ¿Pues qué es lo que alimenta mi odio sino mi amor por él?»

«No es un impostor, no tiene ni idea de lo que una mujer puede sufrir. De haberla tenido, no me habría abandonado. Era un hombre, de pies a cabeza. ¿Hay algún consuelo para mí? Ciertamente, pues mi sufrimiento y mi tormento corroboran cuán dichosa he sido, tan dichosa que él no tiene idea de ello. ¿Por qué me quejo entonces, porque un hombre no es como una mujer, no tan dichoso como ella cuando ella es dichosa, no tan desdichado como ella cuando ella es desdichada sin límites, porque la dicha de ella no tenía límites?»

«¿Me engañó? ¡No! ¿Me había prometido algo? No. Mi Juan no era un pretendiente; un pobre ladrón de gallinas, por algo semejante no se rebaja una monja. Él no tomó mi mano, me ofreció la suya, yo la cogí, me miró, yo fui suya, abrió sus brazos, yo le pertenecí. Me ceñí a él, como una planta trepaba en torno a él; apoyé mi cabeza en su pecho y contemplé esa mirada todopoderosa con la que él dominaba al mundo y que, sin embargo, estaba puesta en mí como si yo fuese el mundo entero para él; como un niño de pecho sorbía yo plenitud y riqueza y felicidad suprema. ¿Qué más puedo pedir? ¿No he sido
199 suya? ¿No ha sido mío? Y si él no lo era, | ¿acaso era yo menos suya? Cuando los dioses andaban por la tierra y se enamoraban de mujeres ¿acaso eran fieles a sus amadas? ¡Y sin embargo a nadie se le ocurre decir que las engañaron! Y ¿por qué no? Pues porque se supone que una joven ha de sentirse orgullosa de haber sido amada por un dios. ¿Y qué son todos los dioses del Olimpo al lado de mi Juan? ¿Y yo no debería sentirme orgullosa? ¿Debería envilecerlo, debería ofenderlo en mi pensamiento, permitir que éste le obligue a doblegarse ante las míseras leyes que valen para los hombres corrientes? No, yo quiero sentirme orgullosa de que me haya amado; él era más grande que los dioses, y yo quiero honrarlo reduciéndome a mí misma a nada. Amarlo quiero, porque me perteneció, amarlo porque me abandonó y aún sigo siendo suya, y quiero guardar lo que él dilapide.»

«No, no puedo pensar en él; cada vez que quiero recordarlo, cada vez que mi pensamiento se aproxima al escondrijo en mi alma donde habita su memoria, es como si cometiese un pecado; siento una angustia, una angustia inefable, una angustia como la que presentía en el convento cuando, sentada en mi solitaria celda, le esperaba y los pensamientos me aterraban: el severo desdén de la madre priora, el terrible castigo del convento, mi falta ante Dios. ¿Acaso no era pertinente esta angustia? ¿Qué sería mi amor por él sin ella? Él no estaba consagrado a mí, no habíamos obtenido la bendición de la iglesia, las campanas no habían doblado por nosotros, el himno no había sonado y, sin embargo, ¿qué eran la ceremonia y la música eclesiásticas? ¿Cómo habían de templarme éstas en comparación con aquella angustia? — En ésas llegó él y la disarmonía de la angustia se disipó en la más deliciosa armonía que habita al abrigo seguro y sólo acallados temblores conmovían gustosamente mi alma. ¿Acaso habría de temer esta angustia? ¿Acaso no me lo recuerda, no es el anuncio de su llegada? Si yo pudiera recordarlo sin esta angustia, no lo recordaría. Él viene, ofrece intimidad, domina los espíritus que quieren separarme de él, soy suya, bienaventurada en él.» —

Si yo quisiera imaginarme a alguien que, en situación de zozobra,





no se preocupara por su vida y permaneciera a bordo porque había algo que quería salvar, y que no podía salvar porque estaba indeciso respecto de qué debía salvar, echaría mano de mi imagen de *Elvira*; ella zozobra, su naufragio se acerca, pero esto no le preocupa, no lo advierte, está indecisa respecto de qué debe salvar.

## |3. MARGARITA 200

Esta joven nos resulta conocida del *Fausto* de *Goethe*. Era una jovencita burguesa, no, como *Elvira*, destinada a un convento, aunque sí educada en el temor de Dios, incluso si su alma era demasiado infantil para sentir la seriedad que Goethe dice de manera inigualable:

> *Halb Kinderspiel,*
> *Halb Gott im Herzen.*
>
> [a medias juego infantil,
> a medias Dios en el corazón]

Lo que amamos en particular en esta joven es la simplicidad y la humildad de su límpida alma. Ya la primera vez que ve a Fausto se siente demasiado poca cosa para merecer su amor, y no es por curiosidad, para enterarse de si Fausto la ama, por lo que arranca los pétalos de la estelaria, sino por humildad, porque se siente demasiado poca cosa para escoger y es por eso por lo que se rinde a la leyenda oracular de un enigmático poder. ¡Ah, encantadora Margarita! Goethe ha desvelado cómo arrancabas los pétalos pronunciando las palabras: me ama, no me ama; pobre Margarita, ahora puedes persistir en este menester cambiando tan sólo las palabras: me engañó, no me engañó; ahora puedes cultivar una pequeña parcela de tierra con esa clase de flores y tienes trabajos manuales para el resto de tu vida.

Se ha observado cuán llamativo es el hecho de que, mientras que la leyenda de *Don Juan* habla de 1.003 seducidas sólo en España, la leyenda de Fausto habla sólo de una joven seducida. Merece sin duda la pena no olvidar esta observación, dado que tendrá significación en lo que sigue, nos guiará a la hora de determinar qué es lo característico de la pena reflexiva de Margarita. A primera vista podría justamente parecer que entre *Elvira* y *Margarita* sólo hay la diferencia que hay entre dos individualidades que han experimentado lo mismo. Sin embargo, la diferencia es harto más esencial aunque no tanto por estar fundada en la disparidad del ser femenino como en la disparidad esencial que ha lugar entre *Don Juan* y *Fausto*. Ya desde un prin-

cipio debe haber por fuerza una diferencia entre una Elvira y una Margarita, en tanto en cuanto una joven que ha de afectar a un Fausto debe ser por fuerza esencialmente diferente de una joven que afecta a un Don Juan; sí, incluso imaginando | que fuese la misma joven
201 la que acaparase la atención de ambos, se trataría de algo distinto, uno se sentiría más atraído que el otro. La diferencia que así sólo estaba presente como una posibilidad evolucionará, al ser puesta en relación con Don Juan o con Fausto, hasta ser una realidad plena. Cierto es que precisamente Fausto es una reproducción de Don Juan, pero el hecho mismo de ser una reproducción hace que aquél, en el estadio de la vida en el cual podríamos llamarlo un Don Juan, sea esencialmente distinto de éste; pues reproducir un estadio distinto no significa simplemente alcanzarlo, sino alcanzarlo conservando dentro de sí todos los componentes de los estadios precedentes. Por ello, aun deseando lo mismo que Don Juan, lo desea de otro modo. Pero para lograr desear de otro modo, aquello que desea debe también estar presente de otro modo. Hay componentes en él que hacen de su método otro método, así como también hay componentes en Margarita que hacen necesario otro método. Su método depende, a su vez, de su placer y su placer es otro que el de Don Juan, a pesar de que hay una semejanza esencial entre ambos. Por lo general, uno cree estar diciendo algo muy sagaz al subrayar que Fausto acaba convirtiéndose en Don Juan y, sin embargo, con ello se ha dicho bien poco; pues de lo que se trata es del sentido en que aquél se convierte en éste. Igual que un Don Juan, Fausto es un *daimon*, pero uno superior. Lo sensual no adquiere significado para él hasta después de haber perdido todo un mundo precedente, pero la conciencia de esa pérdida no se ha borrado, está siempre presente, y por ello en lo sensual no busca tanto goce cuanto esparcimiento. Su dubitativa alma no encuentra nada sobre lo que reposar y ahora él se aferra al amor, no porque crea en él, sino porque tiene un componente preséntico en el cual hay un instante de reposo y una tendencia que entretiene y que aparta la atención de la nada de la duda. Por ello, su sentido del placer no tiene la *Heiterkeit* [jovialidad] característica de un Don Juan. Su faz no está sonriente, su frente no está despejada y la alegría no es su compañera; las jovencitas no danzan en sus acogedores brazos, sino que hace que vayan ansiosas hacia él. Lo que busca, no es simplemente el placer de la sensualidad, no, lo que desea es la inmediatez del espíritu. Al igual que las sombras en el Tártaro, que cuando se hacían con un ser viviente sorbían su sangre y así seguían viviendo mientras esta sangre las calentaba y nutría, así busca Fausto una vida inmediata en la que pueda rejuvenecerse y revitalizarse. ¿Y





| dónde mejor que en una jovencita para encontrarla? ¿Y de qué 202
modo más pleno habría de sorberlo sino en el acogedor abrazo del amor? Al igual que en la Edad Media se hablaba de hechiceros que sabían cómo preparar una pócima rejuvenecedora para la cual utilizaban el corazón de una criatura inocente, es también la revitalización que su extenuada alma necesita lo único que puede saciarlo un instante. Su alma enferma necesita lo que podríamos llamar la yerba más tierna de un corazón joven; ¿y con qué otra cosa habría yo de comparar la más tierna juventud de una inocente alma femenina? Si dijera que es como una flor, diría demasiado poco; pues es más, es el florecer mismo; la salud de la esperanza y de la fe y de la confianza germina y florece en rica diversidad, y acallados anhelos mueven los finos brotes, y los sueños dan sombra a su fertilidad. Así mueve también a un Fausto; hace señas a su alma inquieta como una isla de paz en el mar tranquilo. Nadie mejor que Fausto sabe que esto es fugaz; no cree en ello, tan poco como cree en cualquier otra cosa; pero de que existe, de eso se cerciora él en el acogedor abrazo del amor. Sólo la plenitud de la inocencia y de la puerilidad pueden reconfortarlo un instante.

En el Fausto de Goethe, *Mefistófeles* le permite ver a Margarita en un espejo. Sus ojos se divierten contemplándola, pero su belleza no es sin embargo lo que él desea, aunque la acepte. Lo que desea es la límpida, imperturbada, rica, inmediata alegría de un alma femenina, aunque esto no lo desea espiritualmente sino sensualmente. Es decir que, en cierto modo, desea como Don Juan y, sin embargo, desea de modo completamente distinto. Quizás señalaría aquí algún que otro profesor no numerario[20], reafirmándose en su convicción de haber sido un Fausto, dado que de otro modo no habría podido llevar las cosas hasta convertirse en un profesor no numerario, señalaría, digo, que Fausto requiere un cierto desarrollo espiritual y una cierta formación en la joven que ha de despertar su deseo. Quizás encontraría un mayor número de profesores no numerarios que éste era un magnífico comentario, y sus respectivas esposas y amantes asentirían inclinando sus testas. En cambio, eso no sucede ni por asomo, pues no hay nada que Fausto desee en menor medida. Una así llamada joven instruida estaría instalada en la misma relatividad que él y a pesar de esto no significaría nada para él, sería lisa y llanamente nada. Quizás ella, gracias a su pizca de formación, tentase a este viejo maestro de la duda a llevarla mar adentro, donde ella pronto desesperaría. Por el contrario, una jovencita inocente está instalada en otra relatividad y por eso en cierto | sentido no está nada por enci- 203
ma de Fausto aunque, en otro sentido, enormemente muy por encima,

dado que ella es inmediatez. Sólo en esta inmediatez es ella un blanco para su deseo y es por eso, decía yo, por lo que él desea la inmediatez, no de modo espiritual sino sensual.

De todo ello se ha dado perfecta cuenta Goethe y por eso es Margarita una jovencita burguesa, una joven a la cual uno casi podría sentirse tentado a llamar insignificante. Nos dispondremos ahora, dado que es importante en relación con la pena de Margarita, a examinar cómo diantres ha tenido Fausto un efecto sobre ella. Los contados rasgos que Goethe ha subrayado tienen naturalmente un gran valor; sin embargo, yo creo que para completarlos convendría considerar una pequeña modificación. En su inocente simplicidad, Margarita percibe enseguida que en Fausto hay una cierta incoherencia en lo concerniente a la fe. En Goethe, esto se pone de manifiesto en una breve escena de catequización, que innegablemente es una excelente invención del poeta. La pregunta es ahora qué consecuencias puede tener este examen por lo que hace a su relación mutua. Fausto se muestra como el escéptico y parece que Goethe, dado que no insinúa nada más a este respecto, ha querido que Fausto siga siendo escéptico también ante Margarita. Se ha esforzado por apartar la atención de ella de tales disquisiciones y fijarla única y exclusivamente en la realidad del amor. Pero yo creo que esto, por un lado, le resultaría complicado a Goethe una vez que el problema se hubiese plasmado, y que, por otro lado, no es correcto en términos psicológicos. Por lo que hace a Fausto no voy a detenerme ni un segundo más en este punto, pero sí por lo que hace a Margarita; pues como él no se muestra escéptico ante ella, su pena contiene aún otro componente. Pues bien, Fausto es escéptico, pero no es un bufón engreído que pretende darse importancia dudando de aquello en lo que otros creen; su duda estriba objetivamente en él. Dicho sea esto en honor de Fausto. En cambio, tan pronto quiere hacer valer su duda frente a otros, puede fácilmente mezclarse con una turbia pasión. Tan pronto la duda se hace valer frente a otros, en ello radica una envidia que se complace arrebatándoles lo que consideraban seguro. Pero para que esta pasión de envidia se despierte en el escéptico, es necesario hablar de una resistencia en el individuo en cuestión. Allí donde o bien no cabe hablar de ello o bien incluso sería de mal gusto pensarlo, allí cesa la tentación. Esto último es lo que sucede con la jovencita. Ante ella, un
204 escéptico se encuentra siempre en | apuros. Arrebatarle a ella su fe no es una tarea para él, pues, por el contrario, él cree que es sólo en virtud de la fe como ella adquiere grandeza. Él se siente humillado, pues en ella reside una natural exigencia hacia él, a saber, que sea su sustentador por cuanto que ella misma ha acabado titubeando. Sí, un





escéptico pelagatos, un ladrón de medio pelo, seguro que sí encontraría satisfacción en arrebatar a una jovencita su fe, placer en espantar a mujeres y niños, ya que no es capaz de atemorizar a los hombres. Pero esto no vale para Fausto; él es demasiado grande para eso. Podemos convenir con Goethe en el hecho de que Fausto, la primera vez, traiciona su duda, pero, en cambio, a mí me cuesta creer que hubiera de sucederle eso mismo una segunda vez. Esto es de gran importancia con respecto a la concepción de Margarita. Fausto ve sin más que toda la significación de Margarita depende de su inocente simplicidad; de quitársela, ella no es nada en sí, nada para él. Es decir, debe conservarse. Él es escéptico, pero como tal atesora todos los elementos positivos, pues de otro modo sería un mal escéptico. Carece del punto final; en virtud de ello, todos los elementos positivos se convierten en elementos negativos. Ella, por el contrario, tiene el punto final, tiene la puerilidad y la inocencia. Nada hay más fácil para él que equiparla. Su práctica de vida le ha enseñado a menudo que lo que proclamaba ser dudoso tenía en los otros el efecto de la verdad positiva. Y ahora se complace enriqueciéndola con el abundante contenido de una visión, toma la entera ornamentación de la fe inmediata, se complace adornándola con ella, porque le queda bien, y así es aún más bonita a sus ojos. De ello saca además una ventaja, que el alma de la joven se ciñe más y más estrechamente a la suya. Ella no lo entiende propiamente; como una criatura, ella se ciñe a él, lo que para él es duda es para ella verdad infalible. Pero mientras él edifica de este modo la fe de ella, a la vez la reduce a escombros, pues al fin él acaba siendo un objeto de fe para ella, un Dios, no un ser humano. Ahora, debo aquí esforzarme para prevenir una confusión. Podría parecer que hago de Fausto un hipócrita infame. Éste no es en absoluto el caso. La misma Grete es quien ha traído a colación todo este asunto; él vislumbra de reojo la magnificencia que ella cree poseer y ve que no puede subsistir ante su duda, pero no tiene el coraje de aniquilarla, y entonces se comporta de este modo debido incluso a una cierta bondad. El amor que ella le profesa la colma de sentido
para él y, aun así, sigue siendo casi una niña; él | se rebaja al nivel de 205
su puerilidad y se complace viendo cómo ella se apropia de todo. Sin embargo, para el futuro de Margarita esto tiene las más penosas consecuencias. Si Fausto se hubiese mostrado ante ella como un escéptico, quizás ella habría podido salvar su fe más tarde, habría reconocido con toda humildad que los ambiciosos y audaces pensamientos de él no eran para ella, se habría aferrado a lo que tenía. Ahora, en cambio, le debe el contenido de la fe, aunque se da cuenta, dado que la ha abandonado, de que él no creía en aquél. Mientras estaba junto

a ella, no descubrió la duda; ahora que se ha ido, todo cambia para ella, y ahora ve la duda por todas partes, una duda que no puede controlar, porque además no deja de pensar en el hecho de que ni siquiera Fausto ha podido dominarla.

Aquello en virtud de lo cual, también en la concepción de Goethe, Fausto cautiva a Margarita no es el don seductor de Don Juan, sino su ingente altivez. Por eso ella, dicho con el encanto con que ella se expresa, en el fondo no puede entender en absoluto qué encuentra Fausto de exquisito en ella. La primera impresión que él le causa es totalmente abrumadora; frente a él, ella queda convertida en nada. Por eso ella no le pertenece en el sentido en el que Elvira pertenece a Don Juan, pues esto expresa, con todo, un subsistir en forma independiente con respecto a él, sino que se pierde totalmente en él; tampoco rompe con el cielo para pertenecerle, pues en ello radicaría una justificación frente a él; imperceptiblemente, sin la más mínima reflexión, él se convierte en todo para ella. Y si ella era desde el principio nada, acaba siendo, me atrevo a decirlo, cada vez menos, a medida que va cerciorándose de la casi divina supremacía de Fausto; ella es nada y es más bien tan sólo en virtud de él. Lo que Goethe en algún lugar ha dicho sobre Hamlet, que en relación a su cuerpo su alma era una semilla de roble plantada en una maceta y que por eso acaba reventando el tiesto, eso vale para el amor de Margarita. Fausto es demasiado grande para ella y, por eso, su amor ha de acabar por fuerza partiendo su alma en dos. Y el instante en que eso suceda no ha de hacerse esperar, pues Fausto siente que ella no puede permanecer en esta inmediatez; él no la conduce en este momento hacia las altas regiones del espíritu, pues es de ellas de las que huye; la desea sensualmente — y la abandona.

En una palabra, Fausto ha abandonado a Margarita. Su pérdida es tan terrible, que el mismo entorno olvida por un momento al res-
206 pecto lo que de otro modo tanto le | duele olvidar, que ella está deshonrada; ella reposa en un desfallecimiento total en el cual no es capaz ni de pensar su pérdida, incluso de la fuerza para hacerse una idea de su desdicha se ha visto privada. De perdurar esta situación, a la pena reflexiva le resultaría imposible aparecer. Sin embargo, el principio consolador del entorno vuelve a Margarita poco a poco en sí, da un impulso a su pensamiento gracias al cual éste vuelve a ponerse en movimiento; pero tan pronto ha vuelto a ponerse de nuevo en movimiento, se pone fácilmente de manifiesto que ella no está en condiciones de persistir ni en una sola de sus observaciones. Ella le escucha como si no fuese a ella a quien habla, y ni una sola de sus palabras frena ni acelera el inquieto curso de sus pensamientos. El





problema es para ella el mismo que para Elvira, pensar que Fausto era un impostor, aunque con una dificultad añadida, porque ella ha sido más hondamente influenciada por Fausto; él no ha sido sólo un impostor, sino un hipócrita; ella no le ha entregado nada, pero se lo debe todo, y este todo, ella lo posee aún hasta cierto punto, sólo que ahora tiene la apariencia de un engaño. Pero ¿es lo que él ha dicho menos cierto porque no creía en ello? De ningún modo y, sin embargo, para ella es así, pues por mor de él, ella lo creía.

Podría parecer que la reflexión tenía que ponerse en movimiento en Margarita con mayores dificultades; aquello que justamente la detiene es el sentimiento de no ser nada. Sin embargo, aquí radica de nuevo una enorme elasticidad dialéctica. En el caso de que Margarita pudiera persistir en el pensamiento de que ella en el sentido más estricto no era nada de nada, la reflexión estaría descartada y ella tampoco habría sido engañada; pues cuando no se es nada, no hay proporción alguna, y allí donde no hay proporción alguna tampoco puede hablarse de un engaño. En este sentido, ella está en calma. Pero este pensamiento no se deja atrapar, sino que de un vuelco y en un instante pasa a ser su contrario. El hecho de que ella no fuese nada es sólo la expresión de que todas las diferencias finitas del amor han sido negadas, por lo cual es precisamente la expresión de la absoluta validez de su amor, donde a su vez radica su absoluta justificación. La conducta de Fausto no es simplemente un engaño sino un engaño absoluto, porque el amor de ella ha sido absoluto. Y sobre esto ella no podrá volver a reposar jamás, pues dado que él lo ha sido todo para ella, ella no ha de ser capaz de persistir en este pensamiento si no es por mor de él; pero por mor de él no puede pensarlo, porque él ha sido un impostor.

Puesto que el entorno no cesa de resultar más y más ajeno a
Margarita, | comienza el movimiento interior. Ella no ha amado sólo 207
a Fausto con toda su alma, sino que él ha sido su fuerza vital, por mor de él ella vino a la vida. Esto no implica que su alma, en lo que respecta a su estado de ánimo, se conmueva menos que la de Elvira, sino que el estado de ánimo concreto se conmueve menos. Ella está en camino de obtener un estado de ánimo fundamental, y el estado de ánimo concreto es como una burbuja que sube desde el abismo, que no tiene fuerza para mantenerse y que tampoco es suplantada por una nueva burbuja, sino que se disuelve en el estado de ánimo general, que ella no es nada. Ese estado de ánimo fundamental es, a su vez, una situación que se siente, que no se manifiesta en ninguna exclamación concreta, es inefable, y el intento que hace el estado de ánimo concreto de ponerlo en alto, de elevarlo, es vano. Por eso el

estado de ánimo total se oye siempre junto con el estado de ánimo concreto, el cual, como el desfallecimiento y la languidez, crea la resonancia del otro. El estado de ánimo concreto se expresa, pero no se alivia, no se aligera, sino que, usando una expresión de mi Elvira sueca que seguramente es de lo más acertada por poco que un hombre la comprenda, es un falso suspiro que decepciona, diferente de un auténtico suspiro, que es un ejercicio revitalizante y beneficioso. El estado de ánimo concreto no es ni tonificante ni enérgico, pues su respiración es para ello demasiado entrecortada.

«¿Puedo olvidarlo? ¿Puede el riachuelo, por más lejos que fluya, olvidar su fuente, olvidar su manantial, emanciparse? ¡Para ello debería dejar de fluir! ¿Puede la flecha, por más rápido que vuele, olvidar la cuerda del arco? ¡Para ello su carrera debería detenerse! ¿Puede la gota de agua, por más abajo que caiga, olvidar el cielo, del cual cayó? ¡Para ello debería diluirse! ¿Puedo convertirme en otra? ¿Puedo ser alumbrada de nuevo por una madre que no es mi madre? ¿Puedo olvidarlo? ¡Para ello debería dejar de existir!»

«¿Puedo traerlo a la memoria? ¿Puede mi recuerdo traerlo a colación, ahora que ha desaparecido, yo, que sólo soy mi recuerdo de él? ¿Esta pálida y borrosa imagen es el Fausto que yo idolatraba? ¡Recuerdo sus palabras, pero no poseo el arpa de su voz! ¡Recuerdo sus discursos, pero mi pecho está demasiado débil para henchirlos! ¡Suenan sin sentido para unos sordos oídos!»

«¡Fausto! ¡Oh, Fausto! ¡Vuelve, da de comer al hambriento, viste
al desnudo, reconforta al que languidece, visita al solitario! De sobra
sé que mi amor no significa nada para ti, pero yo tampoco pedí que
208 así fuera. Mi amor se postró humildemente a tus pies; mi | suspiro
era una súplica; mi beso, un sacrificio en acción de gracias; mi abra-
zo, una adoración. ¿Por eso has de abandonarme? ¿Acaso no lo sa-
bías de antemano? ¿O acaso no es una razón para amarme que me
hagas falta, que mi alma agonice, cuando no estás junto a mí?»

«¡Dios del cielo, perdóname por haber amado a un ser humano más que a ti, aunque sigo haciéndolo; lo sé, sé que es un nuevo pecado, que te hable a ti como lo hago! ¡Oh Amor eterno, deja que tu clemencia me abrace, no me rechaces, devuélvemelo, doblega su corazón de nuevo hacia mí, apiádate de mí, piedad, por volver a suplicar como lo hago!»

«¿Puedo maldecirlo? ¿Quién soy yo para atreverme a ello? ¿Puede el tiesto desafiar al alfarero? ¿Qué era yo? ¡Nada! ¡Barro en sus manos, una costilla de la cual él me creó! ¿Qué era yo? Una hierbajo y él se inclinó hacia mí, me amó con creces, lo era todo para mí, mi Dios, la fuente de mi pensar, el sustento de mi alma.»





«¿Puedo estar apenada? ¡No, no! La pena cavila como la niebla nocturna sobre mi alma. ¡Oh, vuelve, renunciaré a ti, jamás exigiré pertenecerte, pero siéntate junto a mí, mírame, y así ganaré fuerzas para suspirar, háblame, habla de ti como si fueras un extraño, olvidaré que eres tú; habla, para que las lágrimas afloren! ¿Acaso no soy nada? ¡No soy capaz ni de llorar si no es a su lado!»

«¿Dónde encontraré paz y reposo? Los pensamientos se levantan en mi alma, el uno se alza contra el otro, el uno confunde al otro. Cuando tú estabas a mi lado, obedecían a tus señas, yo jugaba con ellos como una chiquilla, trenzaba coronas con ellos y las ponía sobre mi cabeza, los dejaba volar por separado al viento como mis cabellos. Ahora se enroscan estremecedores a mi alrededor, como serpientes estrechan y oprimen mi angustiada alma.»

«¡Y yo soy madre! Un ser vivo me reclama alimento. ¿Puede el hambriento dar de comer al hambriento, el que muere de sed apagar la sed del sediento?[21] ¿Acaso he de convertirme en una asesina? ¡Oh, Fausto, vuelve! ¡Salva al niño en el vientre materno, aunque no quieras salvar a la madre!»

— De esta manera, ella no se mueve por el estado de ánimo sino
en el estado de ánimo; pero el estado de ánimo concreto no la alivia,
porque se disuelve en el estado de ánimo total, que ella no puede
suspender. Y es que, si Fausto le hubiese sido arrebatado, Margarita
no buscaría ninguna tranquilidad; para ella, su suerte era con todo
envidiable — pero había sido abandonada. Carece de lo que | po- 209
dríamos llamar un estado de pena, pues ella sola no es capaz de ape-
narse. Y es que si pudiera, como la pobre Florine de la narración[22],
encontrar la entrada de la gruta del eco, desde donde supiera que
cada suspiro, cada quejido llegaría a oídos del amado, no sólo, como
Florine, pasaría allí tres noches, sino que allí permanecería día y no-
che; pero en el palacio de Fausto no hay ninguna gruta del eco, y él
tampoco tiene oídos en el corazón de ella.

He reclamado quizás demasiado largamente vuestra atención para estas imágenes, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, sobre todo teniendo en cuenta que, por mucho que yo haya hablado, nada visible se ha mostrado ante vosotros. Sin embargo, esto no estriba en la falsedad de mi presentación, sino en el asunto mismo y en la malicia de la pena. Cuando se brinda la ocasión favorable, lo escondido se manifiesta. A ésta la tenemos en nuestro poder y ahora, como despedida, haremos que aquellas tres desposadas por la pena se unan, haremos que se abracen entre sí en consonancia con la pena, haremos que formen un corro ante nosotros, un tabernáculo, donde la voz de la

pena no enmudezca, donde el suspiro no cese, porque ellas mismas, más escrupulosas y más fieles que las vestales, vigilan la observación de la sagrada figura. Si las interrumpiéramos aquí, si les deseáramos recuperar lo perdido, ¿saldrían ganando? ¿Acaso no han recibido ya una bendición más excelsa? Y esta bendición las unirá e imprimirá belleza en su asociación y las proveerá de alivio en la asociación, pues sólo aquel que ha sido mordido por serpientes sabe lo que ha de sufrir el que es mordido por serpientes.

## NOTAS

1. En un borrador del 25 de julio de 1842, Kierkegaard subtitula este fragmento como «Ensayo de necromancia».
2. Cita no identificada.
3. Cita de G. E. Lessing, «Lied aus dem Spanischen» [Canción, traducida del español], en *Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften*, vols. 1-32, Berlin, 1825-1828, ctl. 1747-1762, vol. 17, p. 281.
4. El autor se refiere aquí al medio de comunicación a distancia del momento, el telégrafo óptico, que durante 1800 y 1862 funcionó entre Copenhague y Slesvig.
5. De acuerdo con la narración de Homero en la *Odisea*, IV, 450-459, Proteo, dios del mar, fue obligado por el rey Menelao a predecir su futuro. Proteo intentó escabullirse metamorfoseándose pero, al fin, cedió ante Menelao.
6. Cf. Horacio, *Epistolae* 1,2, 32: «Ut iugulent homines, surgunt de nocte latrines» [Para matar gente, los bergantes se alzan en medio de la noche], *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, ctl. 1248, p. 228.
7. La expresión remite aquí al hecho de examinar la propia vida interior y aparece en diversas ocasiones en el Antiguo Testamento, donde es siempre Dios quien escudriña el corazón y los riñones de la gente, por ejemplo, Jer 11,20, y en una ocasión en el Nuevo Testamento (Ap 2,23), donde se usa en relación con el hijo de Dios.
8. Cf. 1 Sam 28,4-19.
9. Marie Caron era hermana de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais (1732-1799), conocido por sus operetas, en especial *El barbero de Sevilla*, representada en 1775, y *Las bodas de Fígaro*, representada en 1784. En 1764, Caron viajó a Madrid a fin de vengarse de Clavijo y Fajardo (1730-1806), quien se había prometido con Marie Beaumarchais en matrimonio, para abandonarla más tarde. Caron arregló el asunto pero supo que Clavijo se proponía desprestigiarlo ante el gobierno, ante lo cual aquél consiguió que el mismo Rey retirara a Clavijo de su cargo y lo expulsara de Madrid. Años después, en 1773, Fajardo fue indultado y rehabilitado para la función pública.
10. Goethe se hace con el material para su obra en las memorias de A. C. de Beaumarchais (1774), en las que describía su estancia en Madrid en 1764. Sin embargo, la historia de Goethe no coincide con la real, pues hace que Marie muera y que su hermano acabe con la vida de Clavijo. La obra de Goethe fue traducida al danés en 1808. Cf. *Clavigo. Ein Trauerspiel*, en *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 10, 1827, pp. 49-124.
11. La expresión danesa utilizada para indicar que una mujer ingresa en un convento es, en efecto, *at tage sløret*: tomar el velo.





12. El autor se refiere aquí a la historia sobre el poeta griego Simónides de Ceos (aprox. 500 a.C.) tal como la narra Cicerón en *De natura deorum* [De la naturaleza de los dioses], 1, 60. Sin embargo, la pregunta que planteara a Simónides el tirano Hierón de Siracusa no concernía a la naturaleza de la religión sino a la de la divinidad.
13. Véase 1 Pe 3,4.
14. Cita de la opereta de Oehlenschläger, *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [*Aladino o la lámpara maravillosa*], en *Poetiske Skrifter* [Escritos poéticos], vols. 1-2, Copenhague, 1805, ctl. 1597-1598, vol. 2, p. 275. Nuredino, el bribón hechicero en la historia de Aladino, pregunta al genio de la lámpara acerca de la posibilidad de llevar a Aladino, a su esposa y su palacio a África, y el genio responde que esto puede suceder con la misma facilidad con que «el tigre puede tronchar un lirio».
15. Referencia al acto I, escena 6 del *Don Giovanni* de Mozart, *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, Copenhague, 1807, p. 20.
16. *Ibid.*, pp. 20 ss.
17. En danés, *Magdalene-Stiftelse*. Se trata de una institución para mujeres «perdidas», tales como María Magdalena en el Nuevo Testamento (cf. Lc 8,37-50).
18. Cf. Heráclito, Fr. 93 Diels-Kranz.
19. Cf. Cant 5,15.
20. Probable alusión a H. L. Martensen, autor de un ensayo sobre la figura de Fausto. Véase, *supra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 48.
21. Cf. Mt 25,31-46.
22. El autor se refiere a la reina del cuento «L'Oiseau Bleu», en *Les contes de Fées* [Cuentos de hadas] de Catherine d'Aulnoy, vols. 1-4, Paris, 1810, vol. 1, pp. 88-96. En el cuento se narra que la desgraciada reina Florine abandona su castillo en busca de su amado, el rey Aamund. Cuando consigue llegar a su castillo, descubre que él está a punto de contraer matrimonio. Florine se instala en una cueva desde la cual Aamund puede oír todo lo que dice. Las dos primeras noches, Aamund no oye nada. La tercera, Florine soborna al ayudante de cámara del rey para que no le ofrezca su tisana para dormir. Así, ella pasa toda la noche hablando de lo que han vivido juntos y, por fin, el rey se da cuenta de que es Florine quien habla en la cueva. Por una escalera secreta, acude a ella y se reencuentran con gran júbilo.

# | EL MÁS DESDICHADO 211

## UNA ENTUSIASTA ALOCUCIÓN A LOS ΣΥΜΠΑΡΑΝΕΚΡΩΜΕΝΟΙ [1]

### Peroración para una de las reuniones de los viernes

| Es sabido que en algún lugar de Inglaterra habría un sepulcro que 213
no destaca ni por un esplendoroso monumento ni por un triste entorno, sino por una insignificante inscripción — «El más desdichado»[2]. Al parecer el sepulcro fue abierto, pero en él no se encontró ni rastro de un cadáver. ¿Qué despierta más asombro: que no se encontrase ningún cadáver o que se abriese el sepulcro? Resulta en verdad curioso que se haya dedicado tiempo a inspeccionar si había alguien dentro. Cuando uno lee un nombre en un epitafio, se siente fácilmente tentado a cavilar sobre cómo habrá transcurrido aquella vida en el mundo, llegando incluso a desear descender al sepulcro hasta dar y conversar con el huésped. ¡Mas esta inscripción tiene tantos significados! Un libro puede llevar un título que le dé a uno ganas de leerlo; pero un título puede ser en sí mismo tan fecundo en ideas, tan íntimamente atractivo, que uno nunca leería el libro. En verdad, esta inscripción tiene múltiples significados; dependiendo de la disposición del afectado, resulta estremecedora o agradable — los tiene para todo aquel que en su calmosa mente quizás se hubiera desposado con la idea de ser, él mismo, el más desdichado. Ahora bien, puedo imaginarme un hombre cuya alma no supiese nada de tales menesteres, y para cuya curiosidad hubiese supuesto una ardua tarea enterarse de si en efecto había habido alguien en ese sepulcro. ¡Y hete aquí el sepulcro vacío! Quizás ha resucitado, quizás ha intentado mofarse de las palabras del poeta:

> ... en el sepulcro reina la paz,
> sus callados inquilinos desconocen la pena[3];

quizás no ha encontrado reposo, ni siquiera en el sepulcro, ¡quizás ha vuelto a recorrer veleidoso el mundo tras abandonar su casa, su hogar, dejando tan sólo sus señas! O tal vez no ha sido aún encontrado, el famoso desdichado, a quien ni siquiera las Euménides han perseguido hasta dar con las puertas del templo y con el humilde banco de las orantes sino a quien las penas han mantenido en vida, ¡a quien las penas han seguido al sepulcro!

Si es cierto que no ha sido aún encontrado, emprendamos pues, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, cual cruzados, una expedición no hacia
214 cia aquel santo sepulcro en el | venturoso Oriente, sino hacia aquel penoso sepulcro en el desdichado Occidente. En los aledaños de aquel sepulcro vacío lo buscaremos, al famoso desdichado, seguros de encontrarlo, pues así como la nostalgia de los creyentes tiende al santo sepulcro, así también son atraídos los desdichados hacia Occidente por aquel sepulcro vacío y cada uno de ellos se satisface con la idea de haberle sido destinado.

¿Acaso no merece una deliberación como ésta ser objeto digno de nuestra consideración? Nosotros, cuya actividad, y voy a reverenciar la sagrada usanza de nuestra asociación, es un ensayo en la casual plegaria aforística; nosotros, que no pensamos ni hablamos de modo aforístico sino que vivimos de modo aforístico; nosotros, que pasamos cual aforismos por la vida, ἀφορισμένοι [aforísticos] y *segregati* [segregados], sin asociarnos con nadie, sin ser partícipes de las alegrías ni de las penas de nadie; nosotros, que no consonamos con el júbilo de la vida, sino que somos aves solitarias en la quietud de la noche, reunidos en algunas ocasiones para edificarnos mediante representaciones de la infamia de la vida, de la largura del día y de la infinita duración del tiempo; nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, que no creemos ni en el juego de la alegría ni en la felicidad de los necios; nosotros, que en nada creemos salvo en la desdicha.

He aquí cómo se abren paso en multitud sin fin todos los más desdichados. Ahora bien, muchos son los que se creen llamados y pocos los escogidos[4]. Una disociación debe ser consolidada entre ellos — una palabra y la chusma se disipa; son excluidos ni más ni menos todos aquellos, intrusos todos ellos, que opinan que la muerte es la mayor desdicha, que son míseros porque temen la muerte; pues nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, nosotros, como los soldados romanos, no tememos la muerte, conocemos desdichas peores, en primer y último lugar y por encima de todo — vivir. ¡Ay! Si hubiese alguien que no pudiese morir, si fuese cierto lo que la leyenda cuenta sobre aquel judío eterno[5], ¿cómo podría pasársenos por la cabeza erigirlo en el más desdichado? Entonces se explicaría por qué el se-





pulcro estaba vacío, para indicar que el más desdichado es aquel que no puede morir, que no puede dejarse caer dentro de un sepulcro. Entonces el caso estaría resuelto, la respuesta sería simple; pues el más desdichado sería el que no pueda morir, dichoso el que pueda; dichoso quien muera en su vejez, más dichoso quien muera en su juventud, el más dichoso sería quien muera al nacer y más dichoso que nadie, quien nunca llegue a nacer. Pero así no son las cosas, pues la muerte es la dicha común a todos y en tanto en cuanto el más desdichado no haya sido encontrado, es susceptible de búsqueda en esa circunscripción.

He aquí que la chusma se ha disipado y el número ha menguado.
No es que yo ahora diga: brindadme | vuestra atención, pues sé que 215
la tengo; ni dadme vuestro oído, pues sé que me pertenece. Vuestros ojos fulguran, os alzáis de vuestros asientos. Se trata de un torneo en el que sin duda merece la pena participar, una lucha más terrible aún que si fuese a vida o muerte, pues no tememos la muerte. Y la recompensa es más altiva que cualquier otra en el mundo entero, y más certera, pues quien sabe a ciencia cierta que es el más desdichado no necesita temer la dicha, no tiene que saborear la humillación de verse obligado a gritar en su última hora: ¡Solón, Solón, Solón![6].

Inauguremos, pues, una competición libre de la cual nadie, ya sea por motivos de rango o de edad, sea excluido. Excluido no está nadie salvo el dichoso y aquel que teme la muerte. Bien venido sea todo miembro digno de la congregación de los desdichados, el sitial se destina a todo aquel realmente desdichado, el sepulcro, al más desdichado. Mi voz resuena en el mundo, oídla, todos vosotros, que os llamáis desdichados en el mundo y que no teméis la muerte. Mi voz resuena en el tiempo, pues no queremos ser tan sofísticos como para excluir a los difuntos por estar muertos, pues también han vivido. Yo os conjuro; disculpad que por un momento perturbe vuestro sosiego; acudid a este sepulcro vacío. Tres veces lo clamo al mundo, escuchadme, desdichados; pues nuestra intención no es resolver este caso entre nosotros en este apartado rincón del mundo. ¡Éste es el lugar en donde el caso debe resolverse para con el mundo entero!

Mas antes de pasar a tomar declaración a cada cual, habilitémonos para asistir aquí en calidad de dignos jueces y combatientes. Fortalezcamos nuestro pensamiento, armémoslo contra el embelesamiento del oído; ¿pues qué otra voz es tan lisonjera como la del desdichado, tan embaucadora como la del desdichado cuando habla de su propia desdicha? Hagámonos dignos de asistir aquí en calidad de jueces, combatientes, sin perder de vista el conjunto, sin ser confundidos

por cada cual, pues la elocuencia de la pena es infinita e infinitamente dotada de inventiva. Distribuiremos a los desdichados en determinados grupos y sólo uno de cada grupo estará autorizado a hablar; pues no negaremos que el más desdichado no es un individuo, sino toda una clase; aunque no por ello se nos haya pasado por la cabeza nombrar al representante de dicha clase el más desdichado, ni se nos haya pasado por la cabeza asignarle el sepulcro.

En todos los escritos sistemáticos de Hegel hay un párrafo que
216 trata sobre | la conciencia desdichada[7]. Con ferviente desasosiego y palpitaciones se da uno siempre a la lectura de semejantes disquisiciones, con el temor de enterarse de demasiadas cosas o de demasiado pocas. «La conciencia desdichada»: son éstas unas palabras que sólo con ser insertadas de modo casual a lo largo de un discurso son capaces de hacer helar la sangre, de poner los nervios de punta y, en este caso, pronunciadas con tanta contundencia, como sucede con aquellas misteriosas palabras en una narración de Clemens Brentano: *tertia nux mors est* [la tercera nuez es la muerte][8] — son capaces de hacerle temblar a uno como un azogado. ¡Ah! Dichoso aquel que no lleva más tarea entre manos que escribir un párrafo al respecto; y aún es más dichoso el que es capaz de escribir el párrafo siguiente. El desdichado es, aquí, el que tiene su ideal, la enjundia de su vida, la plenitud de su conciencia, su ser propio de algún modo fuera de sí. El desdichado está siempre ausente de sí mismo, nunca está presente en sí mismo. Parece que uno puede encontrarse ausente, o bien por estar en el tiempo pasado o bien por estar en el tiempo venidero. Con ello se ha dado por circunscrito todo el territorio de la conciencia desdichada. Por esta firme delimitación le damos gracias a Hegel y, ahora, puesto que no somos tan sólo filósofos que observan este reino a distancia, nos dedicaremos cual nativos a examinar las diversas etapas ahí sitas. Resulta, pues, que el desdichado está ausente. Pero ausente está uno cuando uno está o bien en el tiempo pasado o bien en el venidero. Debemos insistir aquí en esta expresión, pues salta a la vista lo que la lingüística nos ha enseñado, a saber, que hay un *tempus* que está presente en un tiempo pasado y un *tempus* que está presente en un tiempo venidero; pero es que, además, la misma ciencia nos enseña que hay un *tempus* que es *plus quam perfectum*, en donde nada es presente, y un *futurum exactum* de igual índole. Éstos coinciden con la individualidad expectante y la rememorante. Claro que éstas, justamente en la medida en que son sólo expectantes o sólo rememorantes, son en cierto sentido también individualidades desdichadas, puesto que, de ordinario, sólo aquella individualidad que está presente en sí misma es dichosa. Por otro lado, sin embargo,





no es posible en sentido estricto llamar desdichada a una individualidad que se hace presente en la esperanza o en el recuerdo. Lo que habría que poner de relieve en este caso es, justamente, que se hace presente en éste o en aquélla. A raíz de esto mismo observamos también que un revés, por más gravoso que sea, de ningún modo puede hacer de un hombre el más desdichado. Y es que un revés sólo puede arrebatarle a uno, o bien la esperanza, y hacer entonces que uno se haga presente en el recuerdo, o bien el recuerdo, y hacer entonces que uno se haga presente en la esperanza. Pero sigamos adelante a fin de observar aún cómo debe ser definida en detalle la
individualidad desdichada. | Consideremos en primer lugar la indi- 217
vidualidad expectante. Cuando ésta, en calidad de individualidad expectante (y, así, por ello, desdichada), no se hace presente a sí misma, acaba siendo desdichada en sentido estricto. Qué duda cabe de que un individuo que espera una vida eterna es, en cierto sentido, una individualidad desdichada en tanto en cuanto renuncia a lo presente, aunque no es desdichada en un sentido más estricto, porque se hace presente a sí misma en esa esperanza, sin entrar en pugna con los momentos particulares de la finitud. Si, por el contrario, este individuo no logra hacerse presente a sí mismo en la esperanza, sino que pierde su esperanza y luego la recupera y así sucesivamente, entonces está ausente de sí mismo, no sólo en el tiempo presente sino también en el venidero; tal es la formación de los desdichados.

El recuerdo es, de preferencia, el elemento propio de los desdichados, que lo es, naturalmente, porque el tiempo pasado tiene la notoria propiedad de ser pretérito y el venidero, de tener que venir; por eso puede decirse en cierto sentido que el tiempo venidero está más cerca del presente que el pasado. Para que la individualidad expectante llegue a hacerse presente en el tiempo venidero, éste debe tener realidad o, mejor dicho, debe cobrar realidad para ella; para que la individualidad rememorante llegue a hacerse presente en el tiempo pasado, éste debe haber tenido realidad para ella. Pero cuando la individualidad expectante se pone a esperar un tiempo venidero que, muy a su pesar, no puede cobrar realidad alguna para ella, o la rememorante se pone a rememorar un tiempo que no ha cobrado realidad alguna, entonces tenemos las individualidades propiamente desdichadas. Uno podría creer que lo primero no es posible, o tenerlo por puro delirio, y, sin embargo, eso no es así; pues aunque es muy cierto que la individualidad expectante no espera nada que no tenga realidad para ella, también lo es que espera algo que ella misma sabe que no se puede realizar. Cuando justamente una individualidad, habiendo perdido la esperanza, en lugar de convertirse en una indivi-

dualidad rememorante se propone seguir siendo expectante, tenemos la susodicha formación. Cuando una individualidad, habiendo perdido el recuerdo o no teniendo nada que rememorar, no quiere convertirse en expectante sino seguir siendo rememorante, tenemos
218 una formación | propia de desdichados. Así, si un individuo hubiese ido a parar a la Edad Antigua, o a la Edad Media, o a cualquier otra edad, pero de modo tal que esta edad hubiese adquirido una marcada realidad para él, o si hubiese ido a parar a su infancia o a su juventud de modo tal que una de éstas hubiese adquirido una decidida realidad para él, entonces, no sería propiamente una individualidad desdichada en sentido estricto. Si yo imaginara, por el contrario, un hombre que no hubiese tenido infancia, dado que esta época habría quedado atrás de él sin adquirir un significado propio, pero que ahora, tras convertirse, por ejemplo, en maestro de niños, hubiese descubierto todo lo bello que estriba en la infancia y quisiese, pues, rememorar su propia infancia, volver su mirada hacia ella sin cesar, entonces, qué duda cabe de que éste sí sería un ejemplo muy adecuado. Retrocediendo, vendría a descubrir el significado de aquello que había quedado atrás de él y que, a pesar de todo, quería rememorar en virtud de su significado. Si imaginase a un hombre que hubiese vivido carente de las alegrías o de los placeres de la vida y que, ahora, llegado el mismo instante de su muerte, pusiese la vista en ellos, supongo que no moriría, lo cual habría sido lo más afortunado, sino que resucitaría, aunque no por eso conseguiría revivirlo todo de nuevo; en ese caso, qué duda cabe de que este hombre debería ser tomado en consideración una vez planteada la pregunta acerca de quién será el más desdichado.

Las desdichadas individualidades de la esperanza no tienen ese algo doloroso que tienen las del recuerdo. Las individualidades expectantes tienen un algo parecido más bien a una fausta decepción. Por ello, el más desdichado ha de ser siempre buscado entre las desdichadas individualidades del recuerdo.

Mas, prosigamos e imaginemos una combinación de sendas formaciones, desdichadas en el más estricto sentido, descritas en lo anterior. Veíamos que la desdichada individualidad expectante no podía hacerse presente a sí misma por su esperanza, igual que la desdichada rememorante. La combinación sólo puede formularse como sigue: aquello que le impide hacerse presente por su esperanza es el recuerdo y aquello que le impide hacerse presente por el recuerdo es la esperanza. Ello radica en el hecho de que, por un lado, continuamente espera lo que debería rememorar; su esperanza se decepciona continuamente y, cuando esto sucede, el desdichado descubre





que ello no se debe al hecho de que la meta quede aún más lejos, sino al hecho de haberla quedado atrás, al hecho de haber sido ya vivida o de que debería haber sido ya vivida y, así, al hecho de que debería formar parte del recuerdo. Por otro lado, rememora continuamente lo que debería esperar; pues lo venidero ha sido ya asumido en su pensamiento y, en su pensamiento, ha sido ya vivido, y esto que ha vivido, lo rememora, | en lugar de esperarlo. Así, aquello que espera 219
se encuentra a sus espaldas, y lo que rememora, ante sí. Su vida no transcurre marcha atrás sino a contrapelo en dos direcciones. Pronto acusará su desdicha incluso a pesar de no saber dónde radica propiamente. Aunque para hacerse con una buena oportunidad de sentirla, debe acceder al malentendido que en todo momento y de tan curioso modo porfía. Disfruta haciendo uso diario del honor de ser tenido por alguien que está en sus cabales, aun sabiendo que si quisiese explicarle a un solo hombre cómo se explica que él sea quien es, lo declararían demente. Y es que es para trastornarse, pero él no lo hace, y ésa es precisamente su desdicha. Su desdicha es haber venido demasiado temprano al mundo y, en consecuencia, llegar siempre tarde. Se encuentra siempre a un palmo de la meta y, al mismo tiempo, lejos de ella; descubre que lo que le hace desdichado, ya sea porque lo tiene o porque es así, es justamente aquello que años atrás le habría hecho dichoso porque no lo tenía. Su vida no tiene sentido alguno, como la de Anceo, de quien es costumbre decir que sobre él nada se sabe, salvo el hecho de haber dado pie al proverbio:

> πολλὰ μεταξὺ πέλει κύλικος και χείλεος ἄκρου
>
> [mucha distancia hay entre el borde del cáliz y el del labio][9],

como si esto no fuese más que suficiente. Su vida no conoce sosiego alguno y carece de todo contenido, no es presente a sí mismo por el instante, ni presente por el tiempo venidero, pues lo venidero ha sido vivido, ni por el tiempo pasado, pues lo pasado todavía no ha venido. De este modo es acosado, como Latona, hacia la oscuridad de los hiperbóreos, hacia la luminosa isla del ecuador, incapaz de venir a dar a luz, por siempre parturienta[10]. Abandonado sólo a sí mismo se halla en el vasto mundo sin ningún tiempo presente al que vincularse, sin ningún precedente por el que sentir nostalgia, pues su precedente aún no ha venido, sin ninguna posteridad en la que confiar, pues su posteridad es ya pretérita. Sólo tiene por delante al mundo, frente a sí, como el tú con el que mantiene un conflicto, pues el resto del mundo es para él sólo un personaje, y este personaje, este importuno amigo inseparable es el malentendido. No puede envejecer pues

nunca ha sido joven; no puede rejuvenecer pues ya ha envejecido; en cierto modo no puede morir pues no ha vivido; en cierto modo no
220 puede vivir pues ya está | muerto; no puede amar pues el amor es siempre presente y él no dispone de tiempo presente alguno, ni venidero, ni pasado; con todo, es de naturaleza simpática y odia el mundo sólo porque lo ama; no dispone de pasión alguna, no porque carezca de ella sino porque en el mismo instante dispone de una y de su opuesta; no tiene tiempo para nada, no porque su tiempo esté colmado de otra cosa, sino porque no dispone en absoluto de tiempo; está desfallecido, no porque carezca de fuerza, sino porque su propia fuerza le hace desfallecer.

Y bien, sin duda que, en breve, nuestro corazón estará ya de sobras curtido y nuestro oído obturado, aunque no cerrado. Hemos oído la sensata voz de la ponderación, dispongámonos ahora a apreciar la elocuencia de la pasión, concisa, como lo es toda pasión.

He ahí una joven. Se lamenta de que su amante le haya sido infiel. Sobre esto no se puede reflexionar; ella lo amaba, sólo a él en el mundo entero, lo amaba con toda su alma, con todo su corazón y con toda su mente — así, puede al menos recordar y afligirse.

¿Es un ser real o es una imagen; es un ser viviente que muere o una muerte que vive? — es Níobe[11]. ¡Lo perdió todo de una vez! Perdió lo que le dio a la vida, perdió lo que la vida le dio. ¡Admiradla, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, ahí, erguida ligeramente por encima del nivel del mundo, sobre un túmulo, como una lápida! No hay esperanza que la salude, ni futuro que la conmueva, ni previsión que la tiente, ni esperanza que la inquiete — desesperanzada se yergue petrificada en el recuerdo; era desdichada y, en ese mismo instante, dichosa; ahora nada puede arrebatarle su dicha; y el mundo cambia, pero ella no conoce vicisitud alguna; y el tiempo llega, pero para ella no hay tiempo venidero alguno.

¡He ahí una preciosa asociación! ¡Una estirpe le tiende la mano a la otra! ¿Es esto para bien, para mantener la unión fielmente, para bailar alegremente? Se trata de la repudiada estirpe de Edipo y de la repulsa que se reproduce aplastando a la última — se trata de Antígona. Eso sí, ella ha sido llorada; la pena de una estirpe basta para una vida humana. Le ha dado la espalda a la esperanza, trocando su inestabilidad con la fidelidad del recuerdo. ¡Sé feliz, querida Antígona! Te deseamos una larga vida, significativa como un suspiro profundo. ¡Ojalá ningún olvido te arrebate nada! ¡Ojalá la diaria amargura de la pena te sea concedida en abundancia!

221 | Una vigorosa figura; pero no está sola, no, parece que tiene amigos, ¿cómo es que acude aquí? Es el patriarca de la pena, se trata





de Job — y sus amigos[12]. Lo perdió todo, aunque no de un revés, pues el Señor quitó, quitó y quitó. Los amigos le enseñaron a apreciar la amargura de la pérdida; pues el Señor dio, dio y dio hasta una necia esposa como dote[13]. Lo perdió todo, pues aquello que retuvo excede nuestro interés. Le corresponde veneración, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, por sus canas y por su desdicha. Lo perdió todo, pero todo había poseído.

Su cabello ha encanecido, su cabeza se ha inclinado, su rostro ha palidecido, su alma se ha preocupado. Es el padre del hijo pródigo[14]. Como Job, perdió lo que más quería en este mundo, aunque no se lo quitase Dios, sino el enemigo; no lo perdió, sino que lo pierde; no le ha sido arrebatado, sino que desaparece. No permanece en casa, sentado junto al hogar vestido de saco y cubierto de ceniza; se ha puesto en pie y abandona el hogar, lo abandona todo para ir en busca del perdido; alarga el brazo para agarrarlo, pero éste no logra alcanzarlo, grita tras él, pero su voz no logra atraparlo. Con todo, espera, aun a través de las lágrimas, lo divisa, aun a través de la niebla, lo recupera, aun en la muerte. Su esperanza le carga de años y nada le mantiene unido al mundo, si no es la esperanza por la que vive. Sus pies están cansados, sus ojos vidriosos, su cuerpo busca reposo, su esperanza vive. Su cabello es blanco, su cuerpo decrépito, sus pies se detienen, su corazón se quiebra, su esperanza vive. Ensalzadlo, queridos Συμπαρανεκρωμένοι; él era desdichado.

¡¿Quién es esta pálida figura, lánguida como la sombra de un muerto?! Su nombre ha sido olvidado, muchos siglos han transcurrido desde aquellos días. Él era un jovenzuelo, estaba entusiasmado. Iba en busca del martirio. En su mente, se veía a sí mismo clavado a la cruz y el cielo abierto; pero la realidad le resultaba demasiado pesada y la exaltación se desvaneció, negó a su Señor y a sí mismo. Quería levantar un mundo sobre sus hombros, pero acabó alzándose por encima del mismo; su alma no fue aplastada ni aniquilada, sino rota, su espíritu anquilosado, su alma sufrió una parálisis. Deseadle suerte, queridos Συμπαρανεκρωμένοι; él era desdichado. Y, con todo, recuperó la dicha, llegó a ser lo que deseaba llegar a ser, mártir, aun a pesar de que su martirio no fuese lo que había querido, ser clavado en la cruz o presa de las bestias, pues fue quemado vivo, consumido poco a poco a fuego lento.

| Hay allá una joven muy pensativa. Su amante le ha sido infiel 222
— sobre esto no se puede reflexionar. Mira, joven, observa el serio semblante de la asamblea que ha aprestado el oído a desdichas aún más terribles y cuya alma las requiere aun mayores. Sí, pero yo lo amaba, sólo a él, en el mundo entero, lo amaba con toda mi alma,

con todo mi corazón y con toda mi mente — algo parecido lo hemos oído ya en una ocasión anterior, no agotes nuestra impaciente nostalgia; al menos puedes recordar y afligirte. — No, no puedo afligirme, pues quizás no me había sido infiel, quizás no era un impostor. — ¿Cómo que no puedes afligirte? Acércate, joven, escogida entre las jóvenes, disculpa al estricto examinador por repelerte un instante. — Así que no puedes afligirte — entonces quizás puedas esperar — no, no puedo esperar, pues él era un misterio. Conforme, hija mía, te entiendo, ocupas los últimos peldaños de la escalera de la desdicha; observadla, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, revoloteando casi sobre la punta de la desdicha. Pero debes dividirte, debes esperar durante el día y afligirte durante la noche, o bien afligirte durante el día y esperar durante la noche. Y siente orgullo, pues uno nunca debe sentirse orgulloso de la dicha, pero sí de la desdicha. Cierto que no eres la más desdichada, pero, ¿no sois de la opinión, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, de que merece que le concedamos un *accesit*? No podemos concederle la sepultura, pero sí el lugar más próximo a ella.

Y es que ahí está él, el enviado del reino de los suspiros, el privilegiado protegido de los sufrimientos, el apóstol de la pena, el callado amigo del dolor, el desdichado amante del recuerdo, confundido en su recuerdo por la luz de la esperanza, desengañado en su esperanza por las sombras del recuerdo. Su cabeza está aturdida, su rodilla está agotada y, aun así, sólo reposa apoyándose en sí mismo. Está apagado y, aun así, qué poderoso es; sus ojos no parecen haber vertido sino bebido muchas lágrimas y, aun así, arde en su interior un fuego que podría consumir el mundo entero y en su pecho no hay esquirla alguna de pena; está encorvado y, a pesar de ello, su juventud le augura una larga vida, sus labios sonríen al mundo que no lo comprende. ¡Alzáos, queridos Συμπαρανεκρωμένοι! ¡Arrodilláos, testigos de la pena, en esta solemne hora! ¡Te saludo, gran desconocido, cuyo nombre ignoro! Te saludo con tu distinguido título: el más desdichado. Salve en esta tu casa de la congregación de los desdichados, salve ya en la entrada de esta humilde vivienda que, con todo, alberga mayor orgullo que todos los palacios del mundo. He aquí que la losa caída, la sombra del sepulcro te espera con su delicioso frescor. Mas tal vez no haya llegado aún el momento, tal vez sea el camino
223 aún largo; pero te prometemos reunirnos aquí más a menudo | para envidiar tu dicha. Vamos, acepta nuestro deseo, un buen deseo: ¡ojalá nadie te entienda y todos te envidien; ojalá ningún amigo se te una, ojalá ninguna joven te ame, ojalá ninguna simpatía secreta intuya tu solitario dolor; ojalá ningún ojo escudriñe tu lejana pena; ojalá





ningún oído descubra tu clandestino suspiro! Pero si es que tu orgullosa alma repudia un deseo compasivo como ése, si es que rechaza el alivio, entonces ojalá te amen las jóvenes, ojalá las embarazadas, en su angustia, recurran a ti; ojalá las madres pongan en ti sus esperanzas, ojalá el moribundo busque en ti su consuelo; ojalá los jóvenes se te unan; ojalá los hombres se fíen de ti; ojalá el anciano se aferre a ti como a un bastón — ojalá el mundo entero crea que estás en condiciones de hacerlo feliz. ¡Y que tengas una buena vida, tú, desdichado! Pero, ¡qué digo, el más desdichado! ¡Debería decir el más dichoso! Puesto que todo esto es justamente un regalo de la dicha que nadie puede darse a sí mismo. He aquí que el lenguaje se quiebra y el pensamiento se confunde; pues ¿qué es el más dichoso sin el más desdichado? y ¿qué es la vida sino demencia, la fe sino locura, la esperanza sino un aplazamiento y el amor sino vinagre en la herida?

Él desapareció y nosotros volvemos a encontrarnos en pie ante el sepulcro vacío. Queremos desearle paz, reposo y curación y toda la felicidad posible y una muerte pronta y un eterno olvido y nada en memoria suya y hasta que ni su conmemoración logre hacer desdichado a otro.

¡Alzáos, queridos Συμπαρανεκρωμένοι! La noche remite, el día emprende de nuevo su incansable actividad, jamás, así lo parece, pesaroso por repetirse eterna y eternamente a sí mismo. —

## NOTAS

1. Véase *supra*, «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», n. 1.

2. El autor se refiere a un sepulcro en la catedral de Worcester donde se encuentra inscrita la palabra *Miserrimus*. En un cuaderno de notas de 1840, escribe Kierkegaard: «Hay en un lugar de Inglaterra un mausoleo en el que sólo constan estas palabras: el más desdichado. Puedo imaginarme que alguien lo leyera y pensara que dentro no había nadie enterrado, sino que estaba destinado para él mismo» (*Pap*. III A 40).

3. Cita del poema épico del escritor noruego-danés Christen H. Pram (1756-1821), *Stærkodder*, Copenhague, 1785, oda VII, p. 142.

4. Cf. Mt 22,14.

5. Se trata de Ahasverus, presente en crónicas de carácter legendario en Europa del sur e Inglaterra a principios del siglo XIII. Según una de las crónicas más antiguas, probablemente originaria de Armenia, el judío eterno sería guardián de Poncio Pilato y habría golpeado a Jesús con el puño al ser éste conducido más allá de los límites de la ciudad, además de gritarle: «¡Camina más deprisa!», a lo cual Jesús habría respondido: «Yo me voy, pero tú habrás de esperar mi vuelta».

6. Alusión al relato de Heródoto según el cual Creso, rey de Lidia condenado a muerte tras ser vencido por los persas, grita tres veces desde la hoguera el nombre de Solón, al recordar que éste le había dicho una vez que ningún hombre es dichoso en vida. El rey persa hace que un intérprete le explique el significado de esa exclama-

ción y, tras comprenderla, dispone que Creso no sea ejecutado. Cf. *Historiae* (*Die Geschichten des Herodots*, trad. de F. Lange, vols. 1-2, Breslau, 1824, ctl. 1117, vol. 1, pp. 18 s., 49 s.).

7. De manera primordial, el tema se trata en *Phänomenologie des Geistes*, obra que Kierkegaard poseía en edición de J. Schulze, Berlin, 1832 [1807], ctl. 550.

8. El autor se refiere a *Die drei Nüsse* [Las tres nueces], en donde se narra la historia de la bella esposa de un boticario cuyo hermano se ha visto obligado a huir tras resultar vencedor en un duelo. En un bosque en las afueras de Lyon, hermano y hermana se despiden y, mientras comen unas nueces, el hermano cita la sentencia latina: «Unica nux prodest; nocet altera; tertia mors est» [Una sola nuez aprovecha; la segunda hace daño; la tercera es la muerte]. Aún no ha acabado de pronunciar estas palabras cuando recibe un disparo del boticario quien, celoso de su esposa, cree que su hermano es su amante. El boticario huye a Alemania, donde tiempo después, oye de nuevo la sentencia y, conmovido por ellas, regresa a Lyon, donde se declara culpable del crimen y es ejecutado por ello.

9. Palabras que Apolonio de Rodas atribuye a Anteo, rey de Samos, y con las que éste, disponiéndose a beber una copa de vino proveniente de una vid cosechada por él mismo, desafía al adivino que le había anunciado que no llegaría a vivir lo suficiente para gozar del fruto de esa viña. Anteo posterga la bebida al oír que un jabalí merodea por sus campos, y muere víctima del mismo. Cf. P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Nuevo diccionario de mitología], 2.ª ed., vols. 1-2, Leipzig & Sorau, 1821, ctl. 1944-1945, vol. 1, p. 194.

10. Alusión a la leyenda de Leto, madre de Apolo y de Ártemis, respecto de la cual Hera había prohibido que se le permitiese dar a luz. Cf. P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 2, pp. 142-148.

11. La historia de Níobe es relatada por Homero en la *Ilíada*, canto XXIV, vv. 602-617. La desdichada Níobe, que ha perdido a sus doce hijos a manos de Apolo y de Ártemis, es finalmente transformada por Zeus en una efigie de piedra.

12. Véase el relato bíblico de Job. Cf. especialmente los discursos de los amigos de Job en 2,11-13; 4,1-5,27; 8,1-22; 11,1-20; 15,1-35; 18,1-21; 20,1-29; 22,1-30; 25,1-6.

13. Cf. Job 1,21; 42,10; 2,9-10.

14. Cf. Lc 15,11-33.



# | *EL PRIMER AMOR*[1]



COMEDIA EN UN ACTO DE SCRIBE,
TRADUCIDA POR J. L. HEIBERG

226 | Se había determinado que este artículo aparecería impreso en una revista científica que *Frederik Usmann*[2] había determinado publicar en determinado momento. ¡Ay! ¡Cómo son las determinaciones humanas!

| Cualquiera que alguna vez se haya visto inclinado a producir alguna cosa habrá advertido también que aquello que es *ocasión* para la producción propiamente dicha no es más que una pequeña circunstancia casual y exterior. Esto podrían negarlo tal vez sólo los escritores que, de un modo u otro, han hecho que la fuente de su inspiración coincida con un propósito definido. Pero con ello salen perdiendo, pues así se privan de los polos extremos de la verdadera y sana productividad. Uno de ellos, en efecto, es lo que tradicionalmente se ha dado en denominar la llamada de las musas; el otro es la ocasión.— La expresión «llamada de las musas» puede ocasionar un malentendido. Dicha expresión puede significar tanto que soy yo quien invoca a la musa como que la musa me convoca a mí. Ahora bien, cualquier escritor que sea lo bastante ingenuo como para creer que todo depende de la recta voluntad, de la aplicación y del esmero, o lo bastante desvergonzado como para poner en venta los productos del espíritu, no carecerá de la solícita invocación o de la descarada impertinencia. Pero con esto no se consigue mucho, pues sigue vigente la frase de *Wessel* referente al dios del buen gusto, «al que todos invocan» y que «rara vez se presenta»[3]. Si, por el contrario, aquella expresión le hace pensar a uno en que es la musa la que convoca, no digo a nosotros, sino a los interesados, entonces el asunto adquiere otro sentido. Mientras que los escritores que invocan a la musa se embarcan incluso cuando ésta no se presenta, los descritos en último término, en cambio, se ven en otro apuro, pues para que aquello que ha llegado a ser una determinación interior pueda también llegar a ser exterior, precisan de un momento más: esto es lo que podemos llamar la ocasión. En la medida en que los ha llamado, la musa les ha hecho señas para que se salgan del mundo, y ahora ellos escuchan tan sólo su voz y el reino del pensamiento se abre ante ellos, pero de manera tan imponente que, por más que cada palabra sea diáfana y enérgica, les parece que ninguna es de su propiedad. Cuando la conciencia ha vuelto sobre sí misma lo suficiente como para apropiarse 227

de todo el contenido, llega el instante que contiene en sí la posibili-
228 dad del auténtico devenir, pero hay algo que sigue faltando; | eso que falta es la ocasión, la cual, por así decirlo, es igualmente necesaria, aunque en otro sentido es infinitamente insignificante; hasta ese punto ha complacido a los dioses enlazar los extremos contrarios[4]. Éste es un secreto ínsito en la realidad, algo que para los judíos es un escándalo y para los griegos una locura[5]. La ocasión es siempre lo accidental, y en ello radica la enorme paradoja, a saber, en que lo accidental es plena y absolutamente igual de necesario que lo necesario. La ocasión no es lo accidental en sentido ideal, como cuando pienso lo accidental en sentido lógico, sino que la ocasión es lo accidental en el sentido del fetichismo y, aun así, en esa accidentalidad, es lo necesario.

Con respecto a lo que en el ámbito comercial se denomina ocasión reina ahora una gran confusión. Por un lado se le atribuye demasiado y, por el otro, demasiado poco. Cualquier producción que toma partido por lo trivial —y que el cielo se apiade de nosotros, pues este tipo de producción está a la orden del día—, pierde de vista tanto la ocasión como la inspiración. Por eso se supone que este tipo de producción se ajusta de la misma manera a cualquier época, y hay que reconocer que es cierto. Por eso mismo pierde por completo de vista el significado de la ocasión, es decir, ve en todo una ocasión, y sucede entonces como con el parlanchín que ve en las cosas más dispares una ocasión, y que tanto en aquello que ha oído antes como en aquello que no ha oído ve una ocasión para introducirse a sí mismo e introducir su historia. Pero con ello se desvanece el *punctum saliens* [punto saliente]. Por otro lado, hay un tipo de producción que clava la vista en la ocasión. Del primer tipo cabe afirmar que ve una ocasión en todo, del segundo, que en la ocasión lo ve todo. De este modo ha sido calificada la gran comunidad de escritores de circunstancia, empezando por aquellos que son poetas de circunstancia en el sentido más profundo, y acabando por los que en sentido más estricto lo ven todo en la ocasión, y que por eso usan el mismo verso, la misma fórmula, confiando de todos modos en que la ocasión sea, para los interesados, ocasión suficiente para recibir la debida remuneración.

La ocasión, que ahora y como tal es lo inesencial y accidental, en nuestros días puede a veces hacer sus ensayos en lo revolucionario. La ocasión hace a menudo las veces de amo y señor; hace que la balanza se incline, hace que lo producido y el productor sean todo o nada, dependiendo siempre de su arbitrio. El poeta espera que la ocasión sea fuente de inspiración, y se sorprende cuando ve que no lo





es; o acaso produce algo que él, en su intimidad, considera insignifi-
cante | y se encuentra con que, por el contrario, la ocasión lo magni- 229
fica, se ve honrado y distinguido de todas las maneras posibles, si bien él mismo sabe que debe agradecérselo sólo a la ocasión. Estos últimos clavan la vista en la ocasión, mientras que los anteriormente descritos la pierden de vista y por eso siempre acuden sin que se los llame, dicho esto último en todos los sentidos. Se dividen propiamente en dos clases, los que pese a todo vislumbran que una ocasión es necesaria y los que no la dejan entrever. Ambos obedecen, desde luego, a una infinita sobrevaloración de su propia valía. Cuando alguien pone sin cesar en su boca locuciones del tipo: «con ocasión de tal o cual cosa se me ocurre», «con ocasión de tal o cual cosa estoy pensando que», etc., uno puede estar seguro de que ese alguien anda despistado en lo tocante a sí mismo. Incluso las cosas más importantes le parecen a menudo sólo una ocasión para poder introducir su humilde comentario. Puede decirse que aquellos que ni tan sólo vislumbran la necesidad de la ocasión son menos vanidosos, pero más dementes. Infatigables, desovillan sin mirar a derecha ni a izquierda el fino hilo de su parloteo, y con su discurso y su escritura tienen el mismo efecto en la vida que el molino del cuento que decía: «Y mientras todo esto sucedía, el molino no paraba: ¡zis, zas!, ¡zis, zas!»[6].

Con todo, hasta la producción más perfecta, más profunda y más significativa de todas cuenta con una ocasión. La ocasión es esa delicada, casi invisible tela de araña de la que pende el fruto. Por eso, si alguna vez parece que lo esencial se muestra como ocasión, eso es en general un malentendido, pues, en todo caso, lo esencial es como mucho una arista de la ocasión. Si alguien no me da la razón en esto, es porque confunde la ocasión con el fundamento y la causa. Así, si alguien me preguntase: «¿qué es lo que sirve de ocasión a todas estas observaciones?» y se conformase con que yo le respondiese: «lo siguiente», incurriría y me haría incurrir en una confusión semejante. Por el contrario, si tomara la palabra «ocasión» con todo rigor en su pregunta, sería muy correcto por mi parte responder: «ésta no es la ocasión». En relación a cada una de las partes del todo, sería absurdo exigir aquello que con razón cabe exigir en relación al todo. Si de algún modo estas observaciones exigieran una ocasión, deberían constituir en sí mismas un pequeño todo redondeado, y se trataría sin duda de una tentativa muy egoísta por su parte.

Así pues, la ocasión es de la mayor importancia en cualquier | 230
producción, pues es ella la que, en rigor, hace inclinar la balanza con respecto al verdadero valor estético de la misma. Las producciones desprovistas de ocasión carecen siempre de algo, no de algo que está

fuera de ellas, pues, aun cuando la ocasión es parte de ellas, en otro sentido no lo es, sino que carecen de algo en ellas mismas. Una producción para la cual la ocasión lo es todo carece asimismo de algo. Y es que la ocasión no es positiva sino negativamente productiva. Una creación es una producción de la nada; la ocasión, por su parte, es esa nada que hace que todo surja. Puede que la entera riqueza del pensamiento, que la plenitud de la idea esté ya ahí y, sin embargo, falta la ocasión. Con la ocasión no se llega a nada nuevo, pero con la ocasión todo llega. Este modesto significado de la ocasión se pone ya de manifiesto en la palabra misma.

Claro que hay muchos que no serían capaces de comprender nada de todo esto, pero ello radica en que no tienen idea alguna de lo que en rigor es la producción estética. Un procurador puede escribir su alegato, un comerciante su encargo, etc., sin tener idea alguna del secreto que despunta en la palabra «ocasión», aun cuando ambos empiecen diciendo: «Con ocasión de nuestro muy honorable...».

Tal vez algunos estarían dispuestos a darme la razón en lo que acabo de desarrollar y asumir la importancia que ello tiene para la producción poética, pero no saldrían de su asombro si yo pretendiese afirmar algo similar con respecto a los recensionistas y a los críticos. Pero yo creo que allí, justamente, es donde reviste mayor importancia, y que el hecho de haber perdido de vista el sentido de la ocasión ha causado que las recensiones, en general, sean tanto o más tramposas que más de una operación comercial. En el mundo de la crítica la ocasión adquiere, no obstante, una significación potenciada. Por más que se oiga hablar a menudo de la ocasión en las recensiones críticas, hasta un ciego vería cuán poco se está al corriente de cómo son las cosas en este asunto. El crítico no parece necesitar de la llamada de las musas, pues lo que produce no es una obra poética; ahora bien, si no necesita de la llamada de las musas, tampoco necesita de la ocasión. Sin embargo, no deberíamos olvidar el significado de aquella antigua sentencia: que lo semejante sólo se conoce por lo semejante[7].

Está claro que el objeto de observación del esteta es algo ya concluido; él no debe, como sucede con el poeta, producir. No obstante,
231 la ocasión tiene exactamente la misma significación. Aquel esteta |
que ve en la estética su profesión y en su profesión la ocasión propiamente dicha, está *eo ipso* [por eso mismo] perdido. Con ello no se pone en entredicho que pueda rendir mucho y bien; pero no ha captado el secreto de toda producción. Tiene demasiado de autócrata pelagiano[8] para alegrarse con infantil asombro de cuán curioso es que sean, digamos, poderes ajenos los que producen aquello que la gente





se atribuye: la inspiración y la ocasión. La inspiración y la ocasión son inseparables; se trata de una formación que encontramos con bastante frecuencia en el mundo y que consiste en que lo grande, lo elevado va siempre acompañado de un pequeño personaje pícaro. Esa clase de personaje es la ocasión, un pequeño personaje ante el cual normalmente no nos quitaríamos el sombrero, que nunca osa abrir la boca cuando se encuentra en compañía distinguida, sino que permanece en silencio esbozando una socarrona sonrisa y deleitándose consigo mismo, sin soltar palabra alguna acerca de por qué sonríe, sin dar a entender que sabe cuán importante, cuán imprescindible ella es ni, aún menos, que entablaría una discusión al respecto, pues sabe de sobra que ello es inútil y que siempre se aprovecha la más mínima ocasión para humillarla. Así de ambigua es siempre la naturaleza de la ocasión, y de tan poco sirve querer negarlo, querer librarse de ese aguijón de la carne[9], como querer entronar la ocasión, pues de púrpura y cetro en mano hace muy mal efecto; se ve en el acto que no ha nacido para gobernar. Este extravío es, mal que pese, muy usual, y son a menudo las mejores cabezas las que incurren en él. Cuando uno tiene el suficiente buen ojo para la vida como para percibir la broma que el Ser eterno gasta al ser humano haciendo que algo tan insignificante e inferior, algo que sería casi vergonzoso mencionar ante gente distinguida, forme cabalmente parte de esa vida, uno se siente fácilmente tentado a chapucear en el oficio de aquél, a devolver ese sarcasmo y a repetir la broma mofándose, como lo hace Dios, de la grandeza del hombre al forjarlo según la ley de la ocasión, haciendo que la ocasión lo sea todo y que sea una estupidez en el momento siguiente; de esta manera hasta Dios se vuelve superfluo y la idea de la providencia resulta necia, y la ocasión un granuja que se burla tanto de Dios como del ser humano hasta el punto en que la existencia se diluye por entero en una burla, en un chiste, en una charada.

La ocasión es a la vez lo más significativo y lo más insignificante,
lo sumo y lo ínfimo, lo más relevante y lo más irrelevante. Sin | oca- 232
sión no ocurre en rigor nada de nada y, sin embargo, la ocasión no tiene parte alguna en lo que ocurre. La ocasión es la última categoría, la auténtica categoría dicha de transición de la esfera de la idea a la realidad. Esto debería tenerlo en cuenta la lógica. Ésta puede ahondar tanto como lo desee en el pensamiento inmanente, abalanzarse desde la nada hacia la forma más concreta, pero a la ocasión no le da nunca alcance y por ello tampoco a la realidad. En la idea, la entera realidad puede completarse; sin la ocasión, nunca llega a ser real. La ocasión es una categoría de la finitud y resulta imposible para el pensamiento inmanente aprehenderla, pues es demasiado paradójica para ello. Esto

se percibe también en el hecho de que lo que surje de la ocasión es completamente distinto de la ocasión misma, lo cual es absurdo para cualquier pensamiento inmanente. Pero por eso es la ocasión la más entretenida, la más interesante, la más importante de todas las categorías. Como un chercán, está en todas partes y en ninguna. Divaga por la vida como los elfos, invisible para los sabiondos[10], cuyos aspavientos acaban por convertirse en una fuente inagotable de carcajadas para quien cree en la ocasión. Y es que la ocasión de por sí no es nada y sólo es algo en relación a aquello que ocasiona y, en relación a esto mismo, en rigor no es nada. Pues, desde el momento en que la ocasión fuese algo distinto de nada, se encontraría en una relativa relación de inmanencia con aquello que suscita, siendo entonces fundamento o causa. Si no nos aferramos a esto, todo se confunde de nuevo.

Siendo así las cosas, si yo dijese que la ocasión de la presente y humilde recensión de la pieza de *Scribe* es la magistral representación que le ha caído en suerte, cometería una ofensa contra el arte escénico; pues no cabe duda de que yo podría escribir una recensión de la obra sin haberla visto representada, sin haberla visto magistralmente representada e incluso habiendo visto una mala representación de la misma. En el último caso podría más bien llamar ocasión a la mala representación. Ahora bien, como por el contrario sí la he visto representada de principio a fin, se me antoja que la representación es mucho más que una ocasión, que es un momento extremadamente importante de mi concepción, porque ha contribuido ya sea a corregir, ya sea a ratificar y a sancionar mi intuición. Mi piedad me impide, pues, llamar ocasión a la representación escénica y me obliga a ver en ella algo más, a admitir que sin ella quizás no habría comprendido del todo la pieza. Por eso no me encuentro en la situación en la que por lo general se encuentran, con acierto o sin él, los recen-
233 sionistas, | quienes primero comentan la pieza y luego, por separado, la representación. Para mí, la representación es propiamente la pieza y no me canso de celebrarla en su justa medida estética, ni me canso de celebrarla como patriota. Si me propusiese mostrarle a un extranjero toda la gloria de nuestra escena, le diría: anda a ver *El primer amor*. La escena danesa tiene en la señora *Heiberg*, en *Frydendahl*, en *Stage* y en *Phister* un trébol de cuatro hojas que aquí se muestra en su pleno esplendor[11]. Sí, un trébol de cuatro hojas, así denominaría yo esta asociación de artistas, y aun así me parecería haber sido demasiado parco, pues un trébol de cuatro hojas sólo se distingue por el hecho de que cuatro simples hojas de trébol se reúnen alrededor de un tallo, pero nuestro trébol de cuatro hojas goza de la distinción de que cada una de sus hojas, aun aisladas, es tan





inusual como un trébol de cuatro hojas y, con todo, estas cuatro hojas forman, asociadas, un trébol de cuatro hojas.

Sin embargo, es la ocasión de esta humilde crítica la que me ha dado la ocasión de intentar decir algo absolutamente en general sobre la ocasión, o sobre la ocasión en general. La fortuna ha querido, por otra parte, que yo haya ya dicho lo que quería decir, pues cuanto más delibero sobre esta cuestión más me convenzo de que no es posible decir nada en general al respecto, porque ninguna ocasión se da en general. Llegado a este punto descubro que me encuentro poco más o menos en el punto donde me encontraba cuando empecé. El lector no debe enfadarse conmigo: no es culpa mía sino de la ocasión. Quizás piense que bien podría yo haberle dado unas cuantas vueltas a todo antes de ponerme a escribir y no haber empezado a decir algo que más adelante resultaría ser nada. No obstante, creo que el lector debería hacer justicia a mi procedimiento, aun suponiendo que hubiera logrado cerciorarse por su parte de modo más convincente de que la ocasión en general es algo que no es nada. Quizás le venga esto a las mientes más adelante, cuando haya comprobado también que hay otras cosas en el mundo sobre las cuales es posible decir mucho si uno tiene la idea de que son algo, aunque poseen una naturaleza tal, que, dicho aquello, resultan no ser nada. Lo dicho aquí debe ser tomado como algo superfluo, como un superfluo frontispicio que no se cose cuando la obra se encuaderna. Por eso no veo cómo podría acabar sino del mismo modo lacónico, inigualable a mi parecer, en que el profesor *Poul Møller* acaba la introducción a su crítica de *Los extremos*[12]: con esto concluye la introducción.

| Por lo que concierne al especial motivo de la presente y modes- 234
ta crítica, cabe decir que guarda relación con mi insignificante personalidad y que osa encomendarse al lector con el corriente atributo de ser insignificante. La pieza *El primer amor* de *Scribe* ha rozado mi vida de mil maneras distintas, y en virtud de este roce ha ocasionado la presente recensión que, así, es hija de la ocasión en el sentido más estricto. Hubo un tiempo en que yo también era joven, era un exaltado, estaba enamorado. A la joven que era objeto de mis deseos la conocía desde hacía tiempo, pero nuestras distintas circunstancias de vida habían conllevado que sólo nos viésemos de tarde en tarde. Sin embargo, pensábamos mucho más a menudo el uno en el otro. Este recíproco cavilar sobre el otro nos acercaba y nos alejaba a un tiempo. Cuando nos veíamos, nuestra relación era tan recatada, tan verecunda, que estábamos mucho más lejos del otro que cuando no nos veíamos. Cuando de nuevo estábamos separados y lo ingrato de esta

recíproca ansia había sido olvidado, adquiría su significación más plena el hecho de habernos visto y retornábamos en nuestros sueños justo allí donde lo habíamos dejado. Éste era al menos mi caso, y más tarde supe que a la amada le sucedía algo parecido. Se me ofrecían buenas perspectivas para casarme; por otro lado, nuestro acuerdo no topaba con impedimento alguno que pudiese sacarnos de quicio y, así, seguíamos enamorados de la manera más inocente del mundo. Antes de que yo pudiese pensar siquiera en declarar mis sentimientos, tuvo que morir un tío rico cuyo único heredero era yo. Y hasta esto se me antojó bonito, pues en todas las novelas y comedias que conocía encontraba al héroe en una situación similar a la mía, y me deleitaba en el pensamiento de ser una figura poética. Así discurría mi hermosa vida poética, cuando un buen día leo en la prensa diaria que va a ser puesta en escena una pieza titulada *El primer amor*[13]. No conocía la existencia de tal pieza, pero el título me agradó, así que tomé la determinación de ir al teatro. El primer amor —pensé—, es justo la expresión para tus sentimientos. ¿Acaso he amado alguna vez a otra? ¿Acaso no se remite mi amor a mi primer recuerdo? ¿Acaso se me ocurriría alguna vez amar a otra o verla unida a otro? No, será mi esposa o no me casaré jamás. De ahí el dicho: como el primero, ninguno. Éste insinua lo primordial del amor, pues no es en sentido numérico como hablamos de primer amor. El poeta bien podría haber dicho
235 | el verdadero amor, o haber titulado su obra como sigue: el primer amor es el verdadero amor. Esta pieza me ayudará a comprenderme, me dará la ocasión de lanzar una profunda mirada al interior de mí mismo; por eso se llama sacerdotes a los poetas, porque explican la vida, aunque no desean ser comprendidos por el vulgo sino sólo por aquellas naturalezas con un corazón que comparta su sentir. Para éstos, el poeta es el cantante inspirado que por encima de todo da señales de la belleza, pero que antes que nada da testimonio del amor. Esta pieza logrará mediante su fuerza poética que el amor brote en mi pecho y que su flor se abra como una flor de la pasión. ¡Ay! ¡Qué joven era yo entonces! Apenas entendía lo que decía y, con todo, lo daba por bien dicho. Con un estampido debe abrirse la flor del amor; el sentimiento, como el champán, quiere romper su encierro por la fuerza. Era una expresión grata y apasionada, y me sentía bastante satisfecho con ella. Sí, con todo, estaba bien dicho lo que dije, pues quise decir que aquél debía abrirse como una flor de la pasión. Eso era lo bueno del comentario, pues el amor se abre de ordinario con el matrimonio y, en el supuesto de que uno quiera dar a todo esto el nombre de una flor, nada resulta más adecuado que flor de la pasión. Pero volvamos a mi juventud. Llegó el día de la





puesta en escena de la pieza, había conseguido una entrada y, por fin, con mi alma solemnemente dispuesta y con cierta inquietud, contento y lleno de expectativas, me apresuré hacia el teatro. Tan pronto cruzo la puerta, dirijo la vista al palco de platea y ¿qué veo? A mi amada, la que gobierna mi corazón, mi ideal, allí sentada. Sin pensarlo dos veces, retrocedí en la oscuridad del patio de butacas para contemplarla sin ser visto. ¿Cómo había llegado hasta aquí? Precisamente hoy tenía que venir a la ciudad, y yo sin saberlo, y ahora me la encuentro en el teatro. Se disponía a ver la misma pieza. No era ninguna casualidad, sino una obra de la providencia, de la benevolencia del ciego dios del amor. Me adelanté, nuestras miradas coincidieron, ella reparó en mí. No había manera de hacerle reverencias, de conversar con ella, en fin, no había nada que pudiese ponerme en un apuro. Mi exaltación eclosionó. Nos encontramos a medio camino, cual seres transfigurados nos dimos la mano, flotábamos como espíritus, como genios en el mundo de la fantasía. Sus ojos se posaban languidecientes sobre mí, un suspiro hinchaba su pecho, se me antojaba que era por mí, que me pertenecía, supuse yo. Y, sin embargo, no deseaba correr hacia ella, ni lanzarme a sus pies, eso me habría puesto en un apuro; en cambio, así, a distancia, sentí la belleza de amarla | y de permitirme esperar ser amado. La sinfonía había llega- 236
do a su fin. La lámpara colgante ascendía, mi vista siguió su movimiento, por última vez lanzaba su resplandor sobre la platea y sobre ella. Un crepúsculo se iba extendiendo; esta iluminación me pareció aún más bella, aún más romántica. El telón se alzó. Una vez más creí estar escudriñando un sueño al seguirla fijamente con la mirada. Volví la cabeza. La pieza comenzó. Sólo quería pensar en ella, y en mi amor; todo lo que se dijese en honor del primer amor lo aplicaría a ella y a mi situación. Quizás no hubiese nadie en todo el teatro que pudiera comprender el divino discurso del poeta como yo — y como ella, quizás. Sólo de pensar en esa poderosa impresión recobré fuerzas, me sentí con ánimo para dejar que mis sentimientos se desatasen al día siguiente; no cabía contemplar que éstos no lograsen surtir efecto en ella; con una simple insinuación le traería a la memoria lo que durante esta velada habíamos oído y visto y, de ese modo, el poeta acudiría en mi ayuda, haciéndola a ella más receptiva y a mí, más fuerte y más elocuente que nunca. — Ví y oí — y oí — y bajó el telón. La lámpara colgante abandonó nuevamente su celestial escondite, el crepúsculo desapareció, miré hacia arriba — todas las jovencitas mostraban un semblante complacido, también mi amada; las lágrimas le llenaban los ojos de tanto que se había reído, su seno se movía aún, inquieto, la risa había predominado. Por fortuna, a mí

me había sucedido algo semejante. Al día siguiente nos vimos en casa de mi tía. El esquivo apuro con el que acostumbrábamos a compartir la habitación había desaparecido y en su lugar había una jovial alegría. Nos reímos un poco, el uno del otro, nos habíamos entendido el uno al otro, y todo se lo debíamos al poeta. Por eso se llama adivino al poeta, porque adivina lo venidero. Convinimos en una explicación. No podíamos decidirnos por aniquilar lo precedente por entero. Entonces nos comprometimos mediante una promesa sagrada. Así como Emmeline y Charles se prometieron contemplar la luna[14], así nos prometimos nosotros ver esta pieza cada vez que fuese puesta en escena. Yo he cumplido fielmente con mi promesa. La he visto en danés, en alemán, en francés, aquí y en el extranjero, y nunca me he cansado de su inagotable gracia, cuya verdad nadie entiende mejor que yo. Ésta fue la primera ocasión de la presente y modesta crítica. Habiéndola visto tantas veces, por fin me sentí productivo con res-
237 pecto a esta pieza. Sin embargo, esta productividad | permaneció en gran parte en mi cabeza y tan sólo algun contado comentario fue anotado. Esta ocasión puede ser considerada la ocasión de la posibilidad ideal de esta crítica.

Es muy probable que no hubiese ido mucho más allá de no ser porque se presentó una nueva ocasión. Hace algunos años, el redactor de una de nuestras revistas científicas se dirigió a mí y me pidió que le entregase un articulito. Poseía una elocuencia extraordinaria para apresar almas y a mí también me apresó en una promesa. Esta promesa era también una ocasión; pero era una ocasión en general, por lo que me servía sólo de leve auxilio. Me encontré en el mismo apuro en el que se encontraría un bachiller si le proporcionasen la Biblia para que él mismo escogiese su texto de examen. Entretanto, yo estaba atado a mi promesa. Con el pensamiento puesto en muchas cosas, incluida mi promesa, emprendí una pequeña excursión por Selandia. Una vez que llegué a la estación en donde me proponía pernoctar, hice algo que nunca suelo desaprovechar, hice que el criado me trajese todos los libros que el ventero tuviese a mano. Suelo observar siempre esta costumbre y a menudo con gran provecho, ya que de pura casualidad uno da con cosas que, de otro modo, escaparían a su atención. Éste, sin embargo, no fue el caso, pues el primer libro que me trajeron era —*El primer amor*. Me chocó, pues uno da rara vez en el campo con un libreto de teatro. Mas yo ya había perdido la fe en el primer amor y ahora nunca creo en lo primero. En la próxima ciudad visité a uno de mis amigos. Estaba fuera cuando yo llegué; me invitaron a esperarle en su despacho. Al acercarme a su mesa de trabajo alcanzo a ver sobre ella un libro abierto — el teatro





de *Scribe*, abierto en *Les premières amours* [Los primeros amores][15]. La suerte parecía ahora echada. Me decidí a cumplir con mi promesa y escribir la recensión de esta pieza. Para acabar de afianzar mi decisión, se dio la extrañísima coincidencia de que mi amor de antaño, mi primer amor, que habitaba aquellos parajes, había viajado a la ciudad, pero no a la capital, no, sino a la pequeña ciudad en la que me hallaba. Hacía ya mucho tiempo que no la había visto y ahora la encontraba comprometida, tan feliz y contenta que para mí era un placer mirarla. Me hizo saber que, en el fondo, nunca me había amado y que su prometido era su primer amor; a continuación contó la misma historia que Emmeline, que sólo el primer amor es el verdade-
ro. Si hasta entonces mi decisión no había sido firme, | en aquel 238
instante lo era. Debía revisar qué significa el primer amor. Mi teoría comenzaba a tambalearse, pues «mi primer amor» se sostenía firme en el mismo punto en el que ella sostenía que su actual amor era su primer amor.

Sobraban motivos; el ensayo estaba listo salvo el último punto y unas cuantas frases que debían ser intercaladas aquí y allá. Mi amigo, el redactor, me apretaba con saña y me echaba en cara mi promesa con una pertinacia que habría hecho los honores hasta de una Emmeline. Le expliqué que el ensayo estaba listo, que tan sólo faltaban unos pocos detalles y me expresó su satisfacción. Pero a medida que pasaba el tiempo, estas pulgas se iban transformando en elefantes[16], en insuperables dificultades. A eso hubo que añadir que yo olvidé mientras escribía que aquello debía imprimirse. De ese modo había escrito varios ensayitos, pero nunca había llevado nada a la imprenta. Él estaba harto de oírme decir que había terminado y de no poder hacerse con manuscrito alguno. Yo estaba harto de sus frecuentes demandas y deseaba que el diablo se llevase todas las promesas. En eso su revista dejó de existir por falta de suscriptores y di gracias a los dioses, volvía a sentirme libre, no molesto ya por promesa alguna.

Con esta ocasión vino esta crítica al mundo como una realidad para mí mismo, como una posibilidad para mi amigo, el redactor, una posibilidad que más tarde se transformaría en una imposibilidad. Pasó otro año y durante ese tiempo envejecí justo un año. No es que esto tenga nada de raro, pues lo mismo que me sucedió a mí les sucedió presuntamente a casi todos los demás. Pero a veces un año significa más que otro, significa más que el hecho de ser un año más viejo. Y éste era el caso. En las postrimerías de aquel año me hallaba en un nuevo período de mi vida, en un nuevo mundo de ilusión que sólo toca en suerte a los hombres jóvenes. Cuando uno pertenece a «la secta de los lectores», cuando uno, sea en el modo que sea, se

distingue como lector aplicado y atento, crece la probabilidad en los otros de que uno acabe por dar un poco de sí como escritor, pues sucede como dice Hamann: *aus Kindern werden Leute, aus Jungfern werden Bräute, aus Lesern werden Schrifsteller* [«de los niños se hace gente, de las vírgenes se hacen novias, de los lectores se hacen escritores»][17]. Entonces se inicia una vida en rosa que guarda una gran semejanza con la primera juventud de una joven. Los redactores y los editores comienzan a hacerle a uno la corte. Se trata de una época
239 peligrosa, pues el discurso de los redactores es muy | seductor, uno pronto cae en su poder, pero sólo nos engañan a nosotros, pobres criaturas, y entonces, ¡ay! entonces ya es tarde. Guárdate, joven, no visites con asiduidad ni confiterías ni restauraciones, pues ahí tienden los redactores su trampa. Y tan pronto como ven a un joven inocente desembuchando sin recato, hablando de cualquier cosa, falto de la menor idea de si lo que dice vale algo o no, que simplemente se deleita dejando que el discurso emane libremente, oyendo el latido de su corazón mientras habla, latido acallado, se le acerca una hosca figura, y esta figura es un redactor. Tiene un oído fino, puede oír de inmediato si lo que se dice merece ser impreso o no. Entonces tienta la carne tierna, le muestra cuán inexcusable es derrochar así sus perlas[18], le promete dinero, poder, influencia, incluso para con el bello sexo. El corazón es débil, las palabras del redactor son bonitas, y así es como a uno lo atrapan. A partir de ahora no busca ya lugares solitarios para suspirar, no corre ya contento al lugar de recreo de la juventud para embriagarse en el discurso, está callado, pues quien escribe no habla. Permanece pálido y frío en su estudio, no muda el color con el beso de la idea, no se sonroja como la joven rosa cuando el rocío se hunde en su cáliz, no le queda ya sonrisa, ni le quedan lágrimas, el ojo persigue con sosiego el trayecto de la pluma sobre el papel, pues es escritor y ya no es joven.

También mi juventud se ha visto expuesta a tribulaciones de este género. Sin embargo, creo que me está permitido testificar a mi favor que yo he opuesto, impávido, resistencia. Lo que me ha prestado mayor servicio es haber pasado por esa experiencia siendo aún muy joven. El redactor que recibió mi primera promesa era muy amable conmigo, pero no dejaba de antojárseme que era un favor, un honor que me había tocado en suerte, que alguien estuviese dispuesto a aceptar un artículo de mi puño y letra, como si de entre todos los jóvenes se me apuntase con el dedo diciendo: con el tiempo llegará a ser algo, dejemos que pruebe suerte, ser honrado así no deja de ser un estímulo para él. No es que la tentación fuese grande, pero aun así aprendí las terribles consecuencias de una promesa. Para ser un hom-





bre joven, iba extraordinariamente bien ataviado contra la tentación y por ello me permitía acudir con no poca asiduidad a confiterías y restauraciones. El peligro debía provenir de otro frente, y, en efecto, no se hizo esperar. Se dio el caso de que uno de mis conocidos confiteros resolvió hacerse redactor; su nombre consta en el frontispicio
de esta revista científica. Tan pronto | hubo concebido esta idea y 240
acordado lo necesario con el editor, se sentó una tarde a su mesa de trabajo y escribió toda la noche — escribió cartas a todo tipo de gente solicitando colaboraciones. También yo recibí una carta como ésta, redactada a base de expresiones complacientes y plagada de brillantes perspectivas. No obstante, opuse gallarda resistencia, si bien le prometí quedar de todos modos a su servicio para quitar y poner en los artículos que le fuesen enviados. Él mismo trabajaba infatigablemente en el primer artículo, el que habría de inaugurar la revista científica. Estaba a punto de acabarlo y tuvo la bondad de enseñármelo. Pasamos una mañana muy grata; él parecía satisfecho con mis comentarios, que introducían contados cambios. La atmósfera era magnífica; comimos fruta y dulces, bebimos champán; él me entretenía con su artículo, yo creía satisfacerle con mis observaciones, y cuál no sería mi mala estrella, que, al inclinarme para coger un albaricoque, vuelco el tintero sobre el manuscrito. Mi amigo enfureció. «¡Todo echado a perder! ¡El primer fascículo de mi revista no aparecerá cuando estaba previsto; mi crédito echado a perder, caerán los suscriptores, no te puedes ni imaginar cuánto trabajo supone conseguir suscriptores, y cuando uno por fin los ha conseguido, se comportan como desleales tropas mercenarias que aprovechan cualquier circunstancia para deshacerse de uno. ¡Todo está perdido, no hay otro remedio, tienes que entregarme un artículo! Sé que tienes manuscritos en el cajón, ¿por qué no quieres que se publiquen? Tienes tu crítica sobre el primer amor, déjamela, yo la acabaré; te lo ruego, te lo suplico en nombre de nuestra amistad, de mi honor, del futuro de mi revista científica.»

Él recibió mi artículo y mi tintero de hueso se convirtió en la ocasión de que mi modesta crítica se hiciese una realidad que ahora —lo digo con pavor— es *publici juris* [del dominio público].

Si tuviéramos que dar a entender en cuatro palabras qué se gana con la comedia moderna, en especial con la de *Scribe*, en comparación con la antigua, podríamos quizás expresarlo como sigue: el *Gehalt* [importe] personal de la figura poética se hace conmensurable en el diálogo, las efusiones del monólogo son, entonces, superfluas; el *Gehalt* de la acción dramática se hace conmensurable con la situa-
ción, | toda aclaración novelística es, entonces, superflua; al fin el 241

diálogo se deja oír en la transparencia de la situación. Ninguna aclaración es ya necesaria para orientar al espectador; tampoco es necesaria pausa alguna en el drama para hacer señas y reseñas. Eso sucede en la vida, donde a cada instante se necesitan notas aclaratorias; pero no tiene por qué ser así en la poesía. El espectador puede disfrutar despreocupado y absorber la vida dramática sin que nada lo importune. Ahora bien, si por un lado el drama de nuevo cuño aparenta exigir menos espontaneidad al espectador, quizás por eso mismo le exige tal vez más en otro sentido, o, mejor dicho, no se lo exige, pero se venga si ello cae en el olvido. Cuanto más imperfecta es la forma dramática o la construcción del drama, con mayor frecuencia es arrancado el espectador de su sueño, suponiendo que duerma. Cuando uno es traqueteado a lo largo de un camino de cabras, donde ora el carruaje tropieza en una piedra, ora los caballos quedan atrapados en los matorrales, no se da la circunstancia más favorable para dormir. Si, por el contrario, el camino es calmo[19], bien puede uno tener tiempo y oportunidad de mirar a su alrededor y hasta de conciliar el sueño con menos molestias. Eso mismo ocurre con el drama de nuevo cuño, todo sucede con tal facilidad y tal agilidad que el espectador, si no pone un poco de atención, se pierde una buena parte. Es cierto, sin duda, que una pieza de cinco actos de la comedia antigua y una pieza de cinco actos de la de nuevo cuño duran lo mismo; la pregunta sigue siendo, en cambio, si a lo largo de ese tiempo sucede igual número de cosas.

Perseverar en esta investigación bien podría tener su interés, pero no para esta recensión; constatarla en mayor detalle en el teatro de *Scribe* bien podría tener su importancia, pero creo que el minucioso estudio de la pequeña obra maestra que ha de ser objeto de la presente consideración será suficiente. Prefiero mil veces detenerme en la presente pieza, y es que nadie negará que en ocasiones en otros dramas de *Scribe* se echa de menos aquella perfecta corrección cuando la situación se amodorra y el diálogo se hace unilateralmente locuaz. *El primer amor* es, por el contrario, una pieza sin defectos, tan perfecta, que sólo por ello debería inmortalizarse a *Scribe*.

Consideraremos primero los personajes de esta pieza, particularmente para ver más adelante cómo ha logrado el poeta que sus individualidades se revelen en la réplica y en la situación, incluso a pesar de que la pieza sea tan sólo un esbozo.

242 *Dervière*[20], un rico fundidor y viudo, tiene una sola hija, | «una joven doncella de 16 años»[21]. Cualquier módico requerimiento suyo de ser considerado un hombre bravo y honesto que tiene mucho dinero debe ser sin duda respetado, mientras que cualquier intento de





ser un hombre, de ser un padre «que no se anda con bromas»[22], debe ser considerado fallido. Tal intento se va también a pique por su hija, sin cuyos sabios consentimiento y aprobación él apenas osaría considerarse un ser racional. «Ella se pasea por la mente de él como Pedro por su casa»[23] y él ostenta una extraordinaria disposición para andarse con bromas cuando el temple de ella juega de un tirón a la gallinita ciega con su paterna dignidad.

Su única hija, *Emmeline*, tiene ahora 16 años. Una grácil y encantadora niñita, aunque hija de Dervière y educada por la tía Judithe. Ésta la ha educado y formado con novelas, y la fortuna del padre ha permitido que esta formación se mantuviese imperturbada por la realidad de la vida. Todo en la casa se pliega al temple de la joven, cuya inestabilidad se hace visible, entre otras cosas, en el monólogo del siervo *Lapierre* en la tercera escena[24]. Con la formación de Judith, ella ha vivido en el hogar paterno sin apenas conocimiento del mundo y no ha echado de menos la oportunidad de tejerse una crisálida de sentimentalidad. Fue educada con su primo *Charles*; éste es su compañero de juegos, su todo, el suplemento necesario de las novelas de la tía. Con él ella repasa lo leído, ella se lo aplica todo a él hasta que un día, siendo aún muy joven, la abandona. Sus caminos se separan y desde entonces viven apartados el uno del otro, unidos tan sólo por «una promesa sagrada»[25].

La formación novelesca es lo que Charles tiene en común con su prima; situaciones vitales, por el contrario, no. Siendo aún muy joven, lo mandan a correr mundo con sólo 3.000 francos al año (cf. la sexta escena), y pronto se ve forzado a hacer lo posible para que su formación fructifique en el mundo. Sus trabajos con este fin no parecen haber dado un buen resultado y, sin más dilación, la realidad les ha reducido a él y a sus teorías *in absurdum* [al absurdo]: el prometedor Charles se ha convertido en un pícaro lascivo, en un sujeto malogrado, en un genio fallido. Una figura como ésta tiene de por sí un efecto dramático tal, que resulta inconcebible verla tan raramente aprovechada. Un autor dramático chapucero, por su parte, se vería fácilmente tentado a concebirla con total abstracción, a concebir un sujeto malogrado en absoluto. No son así las cosas con *Scribe*, pero es que éste no es tampoco un chapucero sino un virtuoso. Para que una figura como ésa tenga interés, a uno le debe estar siempre permitido intuir cómo ha llegado hasta ahí; él tiene, en sentido aún más
estricto que cualquier | otra persona, una pre-existencia. Ésta debe 243
poder ser divisada en su fracaso para ver la posibilidad de su depravación. Sin embargo, no es tan fácil hacerlo como decirlo, y por eso uno no se cansa de admirar la virtuosidad con la que Scribe consigue

que todo ello se ponga de manifiesto, no en un perpetuo monólogo sino en situación. Charles quizás sea, en absoluto, una de las figuras más geniales que Scribe haya puesto en escena; cada una de sus réplicas es de oro incluso a pesar de que el poeta tan sólo la haya esbozado. Charles no es ninguna abstracción, no es un nuevo Charles, sino que uno percibe en el acto cómo ha llegado hasta ahí, uno ve en él la consecuencia de sus premisas vitales.

El fruto de la formación novelesca puede ser doble. O bien el individuo se abstrae cada vez más en la ilusión, o bien sale de ella y pierde la fe en la ilusión, pero la conquista en la mistificación. En la ilusión el individuo se esconde a sí mismo, en la mistificación se esconde a los otros, pero ambos casos se siguen de la formación novelesca. Es más propio de las muchachas abstraerse en la ilusión y así ha hecho el autor que suceda con Emmeline, con lo cual su vida se ha visto beneficiada a este respecto. Las cosas son bien distintas con Charles. Él ha perdido la ilusión; y aun cuando la realidad le ha puesto en múltiples aprietos, no ha exudado por completo su formación novelesca. Cree que puede mistificar. Por eso, cuando Emmeline habla de simpatías que superan con mucho la inteligencia del padre, estamos escuchando a la lectora de novelas; pero es que en las réplicas de Charles no encontramos reminiscencias menos precisas de su formación. Se cree con dones extraordinarios para mistificar; pero esta fe en la mistificación es tan romántica como la exaltación de Emmeline. «Tras ocho años de correrías vuelve de incognito; dispone por naturaleza de inteligencia y de educación y sabe que hay cinco o seis maneras de conmover el corazón de un tío. La cuestión fundamental es, sin embargo, que uno sea desconocido, es un requisito necesario»[26]. Estamos escuchando al héroe novelesco. Que Charles se creyese con suficiente destreza para burlarse de un borrego como su tío, pase; pero es que no es eso sobre lo que reflexiona Charles, pues habla de tíos en general, de cinco o seis medios en general y del requisito en general de ser desconocido. Su fe en la mistificación es tan fantástica como la ilusión de Emmeline, y en ambos reconocemos las enseñanzas de Judith. Obtenemos una noción de la sobreexcitación de Charles a este
244 respecto | gracias a que él, a pesar de todas estas magníficas teorías, no está en condiciones de ingeniar lo más mínimo y tiene que hacerse aconsejar por el nada menos que exaltado *Rinville*[27]. Su fe en la mistificación es tan infértil como la de Emmeline en la ilusión, por eso el autor les ha conducido a ambos al mismo fin, a saber, a lo opuesto de aquello por lo que bregaban, pues la simpatía de Emmeline y la mistificación de Charles provocan *gerade* [justo] lo opuesto a aquello que creían que iban a provocar. Desarrollaré esto más adelante.





Por más que Charles hubiera conquistado la fe en la mistificación en detrimento de la ilusión, conservaba todavía algo de ésta, y ésta es la otra cosa gracias a la cual es posible reconocer en el malogrado Charles al alumno de Judithe y al compañero de juegos de Emmeline. A pesar de toda la calamidad e insignificancia de su vida, él se las arregla para concebirla basándose en una transfiguración romántica. Observa su juventud, época en la que se lanzó al mundo, y se ve como «un gentilísimo caballero, un joven del mejor tono, colmado de fuego, de vida y de *gratie*, expuesto a grandes acosos por parte del bello sexo»[28]. Hasta la historia con Pamela ofrece a sus ojos un aspecto romántico, mientras que el espectador intuye que, en rigor, Charles ha sido el hazmerreír de ella[29]. Se verá fácilmente por qué he hecho de la mistificación lo predominante en Charles; pues la ilusión en la que se halla es en rigor una ilusión que concierne a su don para mistificar. Vemos de nuevo aquí al héroe novelesco. Hay en Charles una verdad sin parangón. En relación a la gente en general, un individuo malogrado como éste tiene un aire distinguido, ha sido abordado por la idea, a su cerebro no le resultan desconocidas representaciones fantásticas. Una figura como ésta es en rigor bastante cómica, porque su vida está sometida a lo general, radica en la miseria y, con todo, cree que pone en ejecución lo excepcional. Cree que la historia con Pamela es un «cuento» y, con todo, surge la sospecha de si no es más bien ella quien le ha tomado el pelo a él; uno casi se ve tentado a creer que él es más inocente de lo que él mismo cree, que Pamela tenía otras razones para espantarlo «con las tijeras de sastre» que su ultrajado amor y, sí, que había que buscar estas razones fuera de la relación que él mantenía con ella.

Finalmente, reconocemos en el sujeto malogrado al Charles originario por una afectacción grotesca, una blandura que cree en los grandes sentimientos y se ve movida por ellos. Cuando oye que el tío ha pagado | sus letras de cambio, exclama: «¡Sí! Los lazos naturales y 245
sanguíneos son sagrados»[*]. ¡Está realmente conmovido, su corazón romántico está afectado, su sentir se desahoga, se exalta! «Si ya lo decía yo, o bien se tiene un tío o bien no se tiene ninguno»[30]. No hay ni rastro de ironía en él, se trata de la más insulsa sentimentalidad;

[*] El lector familiarizado con la pieza habrá tenido la oportunidad de celebrar el caso poético propiciado por *Rinville*, quien en la primera escena, en la que se hace pasar por *Charles*, reproduce a éste con tanta verdad poética que su habla se convierte en una suerte de habla ventrílocua de infinito efecto cómico, porque uno cree ver y oír a un conmovido Charles declamando estas palabras: «¿Acaso es la voz de la sangre sólo una alucinación? ¿No apela a su corazón? ¿No le dice, mi caro tío...?» (cf. escena 60).

pero por eso mismo revierte un efecto cómico infinito en la pieza. Cuando la prima implora al padre que perdone al presunto Charles, éste exclama afectado, con lágrimas en los ojos: ¡ah, la buena prima![31]. No ha perdido del todo la fe en que en la vida, como en las novelas, hay nobles almas femeninas cuya excelsa resignación le arranca a uno forzosamente unas lágrimas. Esta fe despierta ahora con su exaltación de antaño.

Me he detenido algo más largamente en Charles a propósito, pues se trata de una figura que emerge con tal perfección de la mano del poeta que creo que podría escribir un libro entero acerca de él ciñéndome tan sólo a sus réplicas. Quizás creamos que Emmeline es la sentimental y que Charles, por el contrario, se ha despabilado. De ningún modo. En ello radica precisamente la infinita gracia de *Scribe*, en que Charles es, a su manera, tan sentimental como Emmeline, de modo que ambos se muestran con igual vigor como discípulos de tía Judith.

El viejo Dervière, su hija y Charles conforman ahora, asociados, un mundo plenamente fantástico, aunque en otro sentido todos ellos sean figuras arrancadas de la vida. Este mundo tiene que ser contrastado con la realidad y ello ocurre gracias al señor *Rinville*. Rinville es un joven educado que ha viajado por el extranjero. Está en una edad en que parece indicado dar un paso decisivo para toda la vida mediante un casamiento. Ha meditado acerca de esta cuestión y ha puesto su mirada sobre Emmeline. Es demasiado razonable para ser un ro-
246 mántico, | su casamiento es un paso muy premeditado por el que se decide por diversas razones. En primer lugar, la joven es rica y ofrece unas perspectivas de 50.000 francos de renta anual; en segundo lugar, al padre de la joven y a su padre les une una relación; en tercer lugar, él ha manifestado de broma en algún momento que ya se las arreglaría para conquistar aquella coquetona belleza; en cuarto lugar, ella es en verdad una joven encantadora[32]. Esta razón es la última, se trata de una nota añadida con posterioridad.

Hasta aquí hemos considerado cada una de las fuerzas de la pieza y ahora pasaremos a estudiar cómo deben relacionarse entre ellas para lograr un interés dramático. Ello nos ofrecerá una oportunidad fácil de admirar a *Scribe*. La pieza debe tomar la disposición de *Emmeline*; no puede caber ninguna duda acerca de eso. Emmeline está en todo y por todo acostumbrada a mandar; por eso es de ley que también en la pieza ella sea la dominante. Posee todas las cualidades posibles para convertirse en una heroína, aunque no en sentido substancial sino en sentido negativo. Es cómica, y la pieza es una comedia gracias a ella. Está acostumbrada a mandar, tal y como conviene a





toda heroína, pero aquello sobre lo que manda es un padre que es un bobalicón, la servidumbre, etc. Tiene *pathos*, pero como lo que éste contiene es un sinsentido, es en esencia habladuría; tiene pasión, pero como lo que ésta contiene es una fantasmagoría, es en esencia sinrazón; tiene exaltación, pero como lo que ésta contiene es nada, es en esencia frivolidad, el hecho de que esté dispuesta a sacrificar cualquier cosa por su pasión significa que está dispuesta a sacrificarlo todo por nada. Como heroína cómica es inigualable. En ella, todo gira en torno a una alucinación y, fuera de ella, todo gira de nuevo a su alrededor y, con ello, alrededor de su alucinación. Se ve con facilidad cuán plenamente cómica va a ser la entera disposición que escudriñamos como escudriñaríamos un abismo de ridiculez.

La alucinación de Emmeline consiste ni más ni menos en amar a su primo Charles, a quien no ha visto desde que contaba con ocho años de edad. La principal argumentación mediante la cual ella intenta salvaguardar su ilusión es la siguiente: el primer amor es el verdadero amor y sólo se ama una vez[33].

Cual custodia de la validez absoluta del primer amor, Emmeline se erige en representante de una cuantiosa clase de gente. Si bien es común opinar que es posible amar más de una vez, el primer amor es en esencia distinto de cualquier otro. Esto | no se explica de otro 247
modo más que suponiendo que hay un demonio compasivo, el cual ha obsequiado al ser humano con un poco de pan de oro para adornar la vida. La frase hecha que dice que el primer amor es el verdadero amor es muy flexible y puede ser de gran ayuda a algunas personas. Si uno no tiene la suerte de llegar a poseer lo que desea, al menos tiene la dulzura del primer amor. Si uno tiene la mala suerte de amar varias veces, al menos corresponde cada una de las veces al primer amor. La frase es, en efecto, sofística. La tercera vez que uno ama, se dice: este amor de ahora es, con todo, mi primer amor verdadero, pero el amor verdadero es el primero, *ergo*, este tercer amor mío es el primero. Lo sofístico radica en la determinación: «el primero», en que ésta es a la vez una determinación cualitativa y numérica. Cuando un viudo y una viuda deciden hacer causa común y cada uno de ellos aporta cinco hijos, se aseguran con todo el uno al otro el día de las nupcias que este amor es su primer amor. Emmeline, en su ortodoxia romántica, vería un contacto así con verdadera aversión; para ella sería una atrocidad mentirosa, tan abominable como sería en la Edad Media un matrimonio entre un monje y una monja. Ella concibe la frase en sentido numérico y con tal escrúpulo que opina que la impresión que ella tuvo cuando contaba ocho años ha sido decisiva para toda la vida. La otra frase, que se ama sólo una vez, la concibe

del mismo modo. Sin embargo, esta frase es igual de sofística e igual de elástica. Se ama varias veces, y cada vez se deniega la validez de las veces anteriores, con lo cual se está afirmando la corrección de la frase de que sólo se ama una vez.

Emmeline sostiene la determinación numérica de su frase: nadie puede refutárselo, pues, cualquiera que lo intenta pierde su simpatía. Ahora debe someterse a la experiencia y la experiencia se lo refuta. Sigue en pie la pregunta de cómo hay que entender al poeta en este punto. Resulta que ella ama a Rinville, no a Charles. Como es sabido, la pieza concluye con Emmeline dando la espalda a Charles y la cara a Rinville y diciendo, alargándole a aquél su mano: «Fue un error, confundí lo pasado con lo venidero»[34]. Si es que en última
248 instancia la pieza | es moralizante, que es como por lo general suele entenderse, entonces la intención del poeta con Emmeline es la de retratar a una joven infantil y estrafalaria a quien se le ha metido en la cabeza que amaba a su Charles pero que ahora recupera su sano juicio, sana de su enfermedad, hace un trato razonable con el señor Rinville y deja al espectador esperando lo mejor para su futuro, que llegue a ser una industriosa madre de familia, etc., etc., etc. Si ésta es la intención, entonces *El primer amor* deja de ser una obra maestra para transformarse en una insignificancia escénica bajo el supuesto de que el poeta haya motivado hasta cierto punto la mejora de la protagonista. No siendo éste el caso, la pieza, contemplada como un todo, se convierte en una pieza mediocre, ante lo cual hay que lamentar que los brillantes detalles que la componen se desperdicien.

He de mostrar ahora que *Scribe* en modo alguno ha motivado su mejora. Rinville decide hacerse pasar por Charles. Consigue engañar a Emmeline. Se introduce de lleno en la sentimentalidad del presunto Charles y Emmeline se sale de sus casillas de alegría. Es decir, no es en virtud de su persona que Rinville se hace con ella, sino en virtud del traje dominical de Charles. Pero es que aunque en lugar de tratarse de un Charles fingido se hubiera tratado de uno real, aunque éste hubiera sido clavado a Rinville, la aparición de esta figura no habría supuesto ningún nuevo motivo para amar. Por el contrario, ella lo ama con un amor matemático, porque él es congruente con la imagen que ella se ha formado de él. En rigor, Rinville no ha causado impresión alguna en Emmeline. Cuán falto de fuerzas está se pone también de manifiesto en que, no teniendo el anillo, ella no lo ama pero, tras recuperar el anillo, ella vuelve a amarlo[35], de lo cual resulta la probabilidad de que el anillo sea para Emmeline un anillo mágico y que amaría a cualquiera que apareciese con ese anillo. Cuando Emmeline al fin viene a saber que Charles está casado, decide despo-





sarse con Rinville. Para que este paso denotase cambio alguno en ella, diré más, un cambio para mejor, debería haberle sido dado por otro lado a Rinville agradarle con su propia gentileza, que en la pieza aparenta ser de mejor calidad que la de Charles y, a un tiempo, debería haber logrado por otro lado desarticular y explicar la obduración teorética de ella concerniente a la absoluta validez del primer amor. Ni una cosa ni la otra es el caso. Rinville aparece haciéndose pasar
por Charles y, | a ella, aquél le agrada tan sólo en tanto se parece a 249
éste. Y la imagen que ella tiene de Charles no es una grandiosa pieza de fantasía, como la que le correspondería llenar a una figura poética, no, a su Charles ideal se le conoce por una multitud de casualidades, sobre todo por un anillo en el dedo. Sólo en virtud de su parecido con Charles le agrada Rinville y éste no logra desarrollar ni una sola de las gentilezas que le son características y que podrían impresionarla. Ella no ve en absoluto a Rinville sino sólo a su propio Charles. Se encuentra en el punto de amar a Charles y de odiar a Rinville; cuál de ellos es el más gentil no lo decide con verlos, está decidido hace ya harto tiempo. Cuando Charles se presenta como Rinville, ella lo encuentra «repugnante»[36]. En este juicio, el espectador debe darle la razón; pero no parece ser la intención del poeta otorgarle mayor valor. Ella sabe que él es repugnante antes de mirarlo y con apenas mirarlo corrobora lo que sabe. El poeta pretende más bien mostrar que su juicio acerca del presunto Rinville es una arbitrariedad, y por ello insiste en que sea parodiado por el juicio del padre. El padre no le encuentra ningún encanto al presunto Charles; en cambio, al presunto Rinville lo encuentra gentilísimo y la hija, al revés. Él lo encuentra así porque así lo quiere y ella, lo mismo. Que ella tiene razón está a la vista del espectador, pero, esto no obstante, su juicio acaba convirtiéndose en una simple arbitrariedad y, con ello, la situación gana aún mayor fuerza cómica.

Tampoco logra Rinville vencer la teoría de Emmeline. Charles está casado, así que ella no puede conseguirlo* a no ser que esté dispuesta a plantarle cara al resto. Se desposa con Rinville por dos motivos[37], en parte para vengarse de Charles y en parte para obedecer a su padre. Que lo haga para vengarse de Charles pone en eviden-
cia que sigue amándolo; | este motivo se encuentra dentro de la lógi- 250

* Cabía quizás contar con otra salida, a saber, que Emmeline tuviese la idea de conformarse con la mitad del corazón de Charles. Algo semejante lo había visto ya en las novelas y no era impensable que todo se aclarase del todo para Emmeline. En general, es bien extraño que falte en la literatura europea un equivalente femenino de Don Quijote. ¿Acaso no había llegado ya el momento para ello? ¿Acaso no había sido descubierto aún el continente de la sentimentalidad?

ca de la novela y no cabe considerar en modo alguno que ella haya sanado. Que lo haga para obedecer al padre indica que o bien han invadido su alma la seriedad, la contrición y el arrepentimiento por haberse permitido tomarse a chirigota a un padre que, sin embargo, sólo tiene una debilidad: ser bueno para con ella —pero esto entraría en contradicción con el resto de la pieza—, o bien su obediencia se funda en que la voluntad del padre está en armonía con su temple y, según esto, ella sigue siendo la misma.

No se estima en la pieza ni lo más mínimo que denote que su elección de Rinville haya de ser más razonable que el resto de cosas que ella lleva a término. La esencia de Emmeline es el infinito devaneo, ella devanea tanto al principio como al final, y por ello puede uno divertirse por entero con el efecto cómico de toda la pieza, que se deriva del hecho que la situación siempre le sea adversa. Y no ha mejorado al final de la pieza, como tampoco había mejorado *Erasmus Montanus* en la obra de *Holberg*[38]. Ella es una teórica demasiado grande y una dialéctica demasiado buena (cualquiera con una idea fija es un virtuoso monocorde) como para dejarse convencer por medios empíricos. Charles le ha sido infiel, ella se desposa con Rinville y sus escrúpulos románticos no le hacen reproche alguno. Se atrevería a aparecer ante la tía *Judithe*, si ésta viviera, y decirle: «No amo a Rinville, nunca lo he amado, amo sólo a Charles»; y aún añadiría: «Sólo se ama una vez y el primer amor es el amor verdadero; con todo, tengo respeto por Rinville, por eso me he desposado con él y he obedecido a mi padre» (cf. Escena 14). Judith respondería: «En efecto, niña mía, según una anotación del manual está permitido dar ese paso. La anotación reza: si los amantes no pudieran tenerse mutuamente, les será dado seguir viviendo y, aunque no puedan tenerse, su relación tendrá la misma significación que si se hubiesen tenido y sus vidas serán tanto o más bellas y serán tenidas en todo y por todo por una vida en común. Lo sé por experiencia propia. Mi primer amor era un seminarista, pero no era capaz de ganarse el pan. Era mi primer amor y fue el último, he muerto soltera y él sin pan. Si, en cambio, una parte le es infiel a la otra, el otro tiene derecho a casarse, aunque debe hacerlo por respeto».

Cuando a uno le está permitido elegir entre rebajar la pieza de
251 *Scribe* al nivel de la | insignificancia afirmando que hay algo en ella que no se deja constatar, o celebrar una obra maestra pudiendo explicarlo todo en ella, la elección parece fácil. La pieza no es finitamente moralizante sino infinitamente graciosa; no alberga ningún propósito último sino una broma infinita para con Emmeline. Y, por eso mismo, la pieza no acaba. Dado que el nuevo amor por Rinville





está motivado tan sólo por una confusión, resulta del todo arbitrario hacer que la pieza termine. Ello sería o bien un fallo de la pieza o bien un mérito de la misma. Aquí, de nuevo, la elección es fácil. En el momento en que el espectador cree que la pieza se ha terminado, que hace pie, descubre de repente que aquello sobre lo que pisa no es firme sino que es más bien como el extremo de un trampolín, por lo que, al pisar, toda la pieza sale despedida. Se hace patente entonces una infinita posibilidad de confusión porque, a causa de su formación novelesca, Emmeline acaba sobrepasando cualquier determinación realista. Que el Charles real no era su Charles ya lo ha captado; pero, entonces, tan pronto Rinville se convierte en Rinville, ella pretende convencerse de que éste tampoco lo es. El hábito hace el monje, y el hábito romántico es lo único que ella mira. Quizás éste muestre una nueva figura parecida a la de Charles y así en adelante. Si la pieza se entiende en estos términos, entonces la réplica final[39] de Emmeline resulta incluso penetrante, mientras que, de no ser así, a mí me resulta cuando menos imposible encontrar en ella sentido alguno. Emmeline caracteriza el cambio del movimiento. Antes, su ilusión yacía tras ella, en lo pasado, y, ahora, ella la busca en el mundo y en lo venidero, pues no ha renunciado al romántico Charles; mas por mucho que ande arriba y abajo, su expedición tras el primer amor ha de ser comparable al viaje que uno emprende tras la salud, la cual, como suele decirse, está siempre en la estación anterior.

Se encontrará también en toda regla que Emmeline no ofrezca aclaración alguna al respecto de su teoría, algo que, por lo demás, podría ser exigido con razón. Cuando un hombre cambia su fe se le exige una explicación y, tratándose de un teórico, con más razón aún. Emmeline no es una joven profana, es una joven con estudios, tiene una teoría en virtud de la cual ha amado a Charles, ha establecido que el primer amor es el verdadero. ¿Cómo saldrá de ésa? Si dice que nunca ha amado a Charles sino que Rinville es su primer amor, entra en contradicción consigo misma, dado que, en rigor, ella
cree que | Rinville es Charles. Si dice: «El primer amor es una chiqui- 252
llada, el segundo amor es el verdadero», está claro que sólo mediante un sofisma puede salvarse. Si dice: «Nada importa la cifra, tanto si se trata del número 1 como del número 2, el verdadero amor se conoce por algo bien distinto», entonces corresponde preguntar qué gentileza ha encontrado ella en Rinville, dado que el atento observador no ha descubierto ninguna, a no ser la correspondiente al cortés gesto de vestirse de Charles para agradarle. Si la pieza debe realmente llegar a un fin, debemos exigir, con moderación, una aclaración de eso mismo. Si, por el contrario, es la intención del poeta que la pieza sea

infinita, exigirle una explicación a Emmeline es una desmesura, puesto que ella todavía no ha sacado nada en claro al respecto.

El interés de la pieza gira en torno a Emmeline y a su ilusión. Procurar en ella una colisión es tarea fácil. Me permitiré ahora establecer una relación entre los tres personajes con excepción de Charles para ver cuán lejos podemos llegar. El padre desea ver a Emmeline casada y mantenida. Ella rechaza toda proposición. Por fin, aquél propone al joven Rinville, lo recomienda con mayor efusión que a ningún otro, sí, incluso muestra un semblante decidido. Emmeline confiesa que ama a otro, a saber, a Charles. Rinville llega, recibe la carta, concibe la idea de hacerse pasar por Charles.

Hasta aquí la pieza ha funcionado con tres personajes sin menoscabo de una de las situaciones más graciosas que en ella tienen lugar: la escena del reconocimiento. Puedo aprovechar de inmediato la circunstancia para mostrar cómo hace *Scribe* que todo surja en la situación. Emmeline nunca llega a desahogar su sentimentalidad en el monólogo, sino siempre en el diálogo y en la situación. Nunca se le oye suspirar a solas por Charles. Sólo cuando el padre se impone con vigor se ve obligada a confesar, lo cual contribuye a que su sentimentalidad tenga una mayor repercusión. Nunca se le oye repasar para sí sus reminiscencias de amor en un monólogo; esto sólo sucede en la situación. Su simpatía le dice en seguida que Rinville es Charles y, así, recorre con él todos sus viejos recuerdos. Una situación más graciosa resulta casi impensable. Rinville tiene mucho mundo y con la ayuda de unas pocas aclaraciones acerca del estado espiritual de Emmeline ve pronto que su primo Charles es una figura muy nebulosa y mítica. Ella ha pintado para su fantasía un cuadro de Charles
253 ajustable a cualquiera, | como aquellos rostros que pintaba uno de los *mehreren* [múltiples] Wehmüller, los cuales se ajustaban a cualquier húngaro. El retrato de Charles era tan abstracto como los *Gesichter* [rostros] nacionales de aquel pintor[40]. Este retrato, unas cuantas fórmulas genéricas y una breve estrofa para no olvidar constituyen el beneficio de su formación novelesca. A Rinville le han facilitado en gran medida la falsificación, en la cual ha obtenido todo el éxito que cabía esperar.

Sería incluso posible construir una comedia basándose en estos tres personajes y en su mutua relación. Rinville se habría dado cuenta de que, por más que gozara de las simpatías del padre, era mucho más importante agradar a la hija, ante cuyo gesto todo se doblegaba en casa de Dervière. Así, aquél decidiría seguir haciéndose pasar por Charles, lograría situarse en la familia y tendría la oportunidad de hacerse con la joven. Contaría incluso con el dominio de Emmeline





sobre el padre y, una vez ella hubiera forzado el permiso de éste, Rinville debería ingeniárselas para hacerse con la joven hasta el extremo de que ella no volviese a vacilar.

Vemos con facilidad qué hay de imperfecto en este planteamiento. Para inducir a su hija a confesar su secreto, Dervière tiene que habérsele impuesto con mucho vigor; si no, ¿por qué no se le había confesado la primera vez que él le habló de matrimonio? O sea, el padre dispone de múltiples razones para desear a Rinville como yerno. Cuanto más se empeñe en ello, más tensa será la relación y menos probable resultará que acceda a que Emmeline se despose con Charles. Por otra parte, tiene que haber una probabilidad dramática de que Emmeline se equivoque. Esta probabilidad la logra el poeta al disponer que sea ella quien dé la noticia cuando Charles está por llegar, y que el presunto Charles le preste atención en ese mismo instante. El apuro y el celo del padre por esconder la llegada de Charles la corrobora todavía más en su convicción de que se trata realmente de Charles.

Ahora voy a tomar el cuarto personaje para mostrar la excelencia del planteamiento y el modo en que una situación supera a la otra en gracia.

Charles corre a casa como el hijo pródigo para lanzarse a los brazos del tío, desembarazarse de la prima y conseguir que alguien salde sus deudas. Pero, para lograr todo esto, debe ir de incognito. Así como casi todas las situaciones son una broma infinitamente graciosa a propósito de la sentimentalidad de Emmeline, así también son casi todas las situaciones una broma igual de graciosa a propósito de la mistificación de Charles. | Éste llega a casa lleno de confianza 254
en sus dones para la mistificación. Cree que él es quien maneja la intriga, quien mistifica, y, sin embargo, el espectador ve que la mistificación ya está en marcha antes de que Charles haga su entrada; pues Rinville ya se ha hecho pasar por Charles. La intriga arrastra consigo a Charles, la mistificación de Rinville empuja a Charles a los adentros de su mistificación y, sin embargo, Charles cree que de él proviene todo. Es ahora cuando la pieza cobra vida, con la petulancia de un cruce casi delirante de situaciones. Todos y cada uno de los cuatro personajes se mistifican con reciprocidad. *Emmeline* quiere a Charles, Charles quiere desembarazarse de ella; *Charles*, el mistificador, no tiene noticia de que Rinville se hace pasar por él e intenta por todos los medios habidos y por haber hacerse con la joven bajo ese nombre. *Rinville* no piensa que Charles, haciendo las veces de Rinville, lo desacredita del todo; *Dervière* se queda con Rinville, pero con quien en realidad se queda es con Charles; *Emmeline* se queda con

Charles, pero con quien en realidad se queda es con Rinville. De este modo, toda la operación se disuelve en un sinsentido. Aquello en torno a lo cual gira la pieza es nada, aquello que queda de la historia es nada.

Emmeline y Charles van a su encuentro mutuo y, sin embargo, ambos llegan al extremo opuesto al deseado: ella acaba consiguiendo a Rinville y él, que pretendía mistificar, acaba desvelándolo todo.

En cualquier teatro en el que se ha llevado a escena *El primer amor* parecen abundar las risotadas, pero yo me atrevo a asegurarle al público que acude al teatro que nunca se ríe lo suficiente. Si yo dijese de una persona, rememorando una vieja narración, que riese a pierna suelta que o bien estaba loco o bien estaba leyendo[41] o, quizás mejor, que asistía a la representación de *El primer amor*, no me parecería estar diciendo más de la cuenta. En ocasiones nos reímos de algunas cosas y, en ese mismo instante, nos arrepentimos de ello; pero las situaciones de esta pieza son de tal género que, cuanto más nos imbuimos en ellas, más ridículas, más graciosas nos parecen. Dado que la situación es ahora ridícula a más no poder, las réplicas, graciosas de por sí, tienen una magnífica repercusión.

Que *Scribe* tiene una gran capacidad para escribir réplicas es de sobra conocido y no necesita ser mencionado. Se le admira por ello, pero se le admira más aún por la virtuosidad con la que logra adaptarlas a la situación, de modo que se desprenden de la situación y, a la vez, la iluminan. Si en alguna contada ocasión su réplica es un poco menos correcta, de inmediato se provee de indulgencia en virtud de
255 | su gracia. Valga recordar aquí que no me refiero a todas las piezas de *Scribe* sino sólo a *El primer amor*.

Al ser añadido el cuarto personaje, se produce una fermentación perfectamente dramática en la trama. No es preciso temer ya que a la trama haya de faltarle vida, sino más bien que la vida que hay en ella llegue a ser demasiado petulante y reacia a obedecer a las riendas. Toda situación requiere su tiempo, pero la que nos ocupa nos permite captar la inquietud interior de la pieza. Que en esto *Scribe* es un maestro, es lo que mostraré ahora, como conclusión, al recorrer las diversas situaciones por separado. El lector me disculpará si soy demasiado prolijo; esto se debe a los celos que siento de *Scribe* y a la desconfianza que me inspira el lector. Mis celos de *Scribe* me susurran al oído que nunca va a ser comprendido lo suficientemente bien; mi desconfianza hacia el lector me lleva a creer que en algunos lugares precisos no lo capta todo. En general se cree que lo cómico es más cosa del instante que lo trágico; uno se ríe de ello y luego lo olvida, mientras que con frecuencia uno retorna a lo trágico y se sumerge en





ello. Lo cómico y lo trágico pueden consistir o bien en réplicas o bien en situaciones. Algunas personas prefieren detenerse en la réplica, la guardan en la memoria y retornan a ella con frecuencia. Otras prefieren detenerse en la situación, reconstruirla para la memoria. Estos últimos son naturalezas contemplativas. Éstos tampoco negarían que una situación cómica resulta tanto o más satisfactoria para la intuición, sí, que, cuando es una situación correcta, le tienta a uno más a sumergirse en ella que una trágica. He oído y leído muchas tragedias, pero de ellas tan sólo puedo recordar alguna que otra réplica que, además, me ocupa bien poco; en cambio, puedo instalarme y sumergirme quedamente en la situación. Pondré un ejemplo. Cuando *Clärchen*, en el Egmont de Goethe se entera de que *Egmont* está preso, aparece para hablar a los holandeses, para moverlos a rebelarse. Está convencida de que su elocuencia los sacudirá y, sin embargo, los holandeses resisten como buenos holandeses, intactos, atentos sólo a esquivarla[42]. Nunca he podido recordar una sola palabra de su réplica; la situación, por el contrario, me resultó inolvidable desde el mismo instante en que la vi por primera vez. En cuanto situación trágica es perfecta. Uno creería que la bella joven, poética en virtud de su amor por Egmont, inspirada por el íntegro ser de Egmont, es capaz de mover el mundo entero, pero ningún holandés la comprende. El alma descansa en una situación como ésta con una tristeza infinita;
pero descansa, la contemplación | se encuentra en perfecto sosiego. 256
La situación cómica tiene sin duda una subsistencia similar para la contemplación, pero, al mismo tiempo, en su interior la reflexión se encuentra en movimiento y, cuanto más descubre, es como si la situación cómica se volviese más infinita en su interior, más vueltas le da a uno la cabeza y, sin embargo, uno no puede dejar de mirar fijamente dentro de ella.

Las situaciones de *El primer amor* son justamente de este género. La primera impresión que ofrecen tiene ya un efecto cómico, pero cuando uno las reproduce para la intuición, la risa se hace más silenciosa, pero la sonrisa más declarada y casi resulta imposible desviar de ellas el pensamiento, porque es como si se fuesen convirtiendo en algo todavía más ridículo. Quizás algún que otro lector no esté familiarizado con este silencioso goce de la situación, que se da cuando uno escudriña en su interior del mismo modo que quien fuma tabaco escudriña en el humo. *Scribe* no tiene la culpa de eso; de ser así, es el lector el culpabe ante Scribe.

Dervière se impone con vigor a Emmeline para que ésta se case con Rinville; ella acepta su amor por Charles, confiesa el tan inocente acuerdo que la ha mantenido unida a él, logra con buenas palabras

mover al padre a escribirle una carta a Rinville que contiene una negativa. Envían al criado con la carta. La familia finge no estar en casa. Rinville aparece. Lapierre, en lugar de darles las órdenes correspondientes a los domésticos, se está calzando las botas de montar. Es decir que Rinville entra en la casa. Entonces, *Scribe*, en lugar de permitir que el señor Rinville aparezca y se anuncie a sí mismo, plantea una situación no poco graciosa, en la que se bromea tanto sobre Dervière como sobre Emmeline. Rinville ha recibido la carta, la lee. He aquí de nuevo una situación. No sucede como es habitual cuando se lee una carta, es decir, que la atención se fija exclusivamente en el contenido de la misma. En casa de Dervière es donde recibe la negativa el futuro yerno. Rinville concibe su plan. Dervière aparece y Rinville se hace pasar por Charles.

Tenemos aquí una situación perfectamente graciosa. Naturalmente, ningún otro invitado podría haber sido menos bienvenido que Charles. Pero Rinville no intuye nada de esto. La situación no radica en que Rinville se haga pasar por Charles, sino en que aquél haya elegido al más desafortunado de todos los posibles, y ello a pesar de creer necesariamente que elegía al más afortunado. La situación radica, por lo demás, en que Dervière tiene al excelente joven Rinville en
257 su casa | sin intuirlo. Si uno está al corriente de las réplicas, ya de por sí correctas poéticamente hablando, puede gozar una vez tras otra de la situación en un grado superior, porque lo ridículo de la situación se hace en ellas más y más claro. Rinville se inicia en un estilo sentimental y patético. Que esto hubiera de ser correcto podría parecer dudoso. No tiene el menor conocimiento de Charles y no puede saber, entonces, de qué modo podría tener un efecto más ilusorio. En cambio, sí tiene una idea de la familia de Dervière, y de ello deduce la índole del resto de los miembros de esa familia. Quizás consideremos este inicio incorrecto, pero no podremos negar que *Scribe* compensa esta flaqueza mediante la gracia de las réplicas y la intuición que despierta en el lector acerca del Charles real. Lo incorrecto radica en que la primera alocución de Rinville[43] es tan patética, que parece como si temiera no ser bienvenido, lo cual, sin embargo, y a juzgar por lo precedente, Rinville debería justamente creer. Pese a su estupidez, Rinville se asemeja casi en exceso al Charles real. El tío, pese a su estupidez, parece haber captado bastante bien a Charles, pretende desembarazarse de él con dinero y le ofrece 6.000 francos al año en lugar de los 3.000 anteriores[44]. Sin comerlo ni beberlo nos encontramos pensando en el Charles real. Él se hubiera considerado dichoso y hubiera aceptado feliz la oferta. Toda la escena habría finalizado con el mismo patetismo con el que se inició; él se habría lanzado a los





brazos de su tío y habría exclamado: sí, los lazos naturales y sanguíneos son sagrados. Rinville, en cambio, no se da por satisfecho con ello, persiste en el tono inicial, el mismo en el que Charles se habría expresado de no haber necesitado los 6.000 francos. El tío decide entonces hacerlo suyo de buenas maneras, ganárselo, y para ello le explica con toda franqueza el estado de la cuestión, canta sus alabanzas para con Rinville, y éstas se convierten en una parodia a causa de la situación. La situación alcanza su clímax cuando Dervière le confía a Rinville que a él le ha sido destinado ingeniar alguna treta mediante la cual dar a conocer a Rinville a Emmeline sin que ésta sospeche nada*. La | contraposición es excelente. Dervière quiere ingeniar 258
una treta, esta treta ya la ha ingeniado Rinville. La treta de Rinville instituye la situación y en ésta se oye la réplica de Dervière. Dervière confiesa no estar muy dotado de inventiva, que su treta es bien simple y que si Charles no tendría la bondad de marcharse. Si esta treta surte efecto, Dervière habrá hecho poco más o menos lo más estúpido que podía hacer.

Sin embargo, Rinville no se va; bien al contrario, aparece Emmeline con el aviso de que un tal señor Zacarías[45] desea hablar con su padre acerca de Charles, el cual puede llegar de un momento a otro. El apuro del padre lo delata todo y ella reconoce a Charles. Con este planteamiento, el poeta ha sacado un buen provecho. El primero con quien topa el presunto Charles es el tío; éste debe ser considerado como quien resulta más fácil de engañar. Es estúpido, está inquieto por si Charles viene y, por ello, es demasiado propenso a creer en la certeza de este penoso acontecimiento. Ni en sueños podría ocurrírsele que alguien pudiera hacerse pasar por Charles. Por eso, por lo que a Dervière respecta, Rinville puede dárselas de audaz. Por lo que a Emmeline respecta, en cambio, tal audacia sería un exceso, pues ella es siempre mucho más astuta. A ello hay que añadir lo desgraciado que sería que Rinville dejase de lado todo decoro; y no sería menos desagraciado por lo que respecta a Emmeline. Mas ella dispone ahora de una prueba infalible de que se trata de Charles en el apuro del padre. El reconocimiento sucede ante los ojos del padre, Rinville no necesita hacer nada; en lugar de tener que cuidar de su papel, puede relajarse, pues ahora Emmeline ha abierto los ojos. Ella poco menos que fuerza a Rinville a ser Charles; en ese sentido, él puede darse por

* En rigor, la obra bien podría finalizar aquí, pensará tal vez algún lector atento. Pues, qué podría resultar más simple salvo que Rinville se descubriese ahora ante el viejo Dervière, logrando de ese modo ceñir dos vientos, ya que ante Emmeline habría pasado por Charles y ante Dervière por lo que en realidad es — por Rinville.

exento de toda responsabilidad, como lo hace ella, pues el padre es quien la ha forzado a tomar al primero por el segundo. Mediante este planteamiento, el poeta ha esparcido una cierta delicadeza por toda la situación, que la priva de toda indecencia y la convierte en una inocente burla.

La situación no es menos graciosa que la anterior. Dervière está del todo perplejo y, sin embargo, es él quien ha dado pie a todo lo
259 sucedido y ayudado a | Rinville a superar la dificultad de hacerse pasar por Charles ante Emmeline. La situación instituye además una parodia de la anterior; el tío no ha podido reconocerlo de inmediato. Por el contrario, ella sí. Esto se lo explica ella gracias a un curioso sentimiento, que, sin embargo, no sabría qué era. Pero se trataba como de una voz que le susurraba: él está ahí. (Ésta es seguramente la voz del padre que lo delata todo[46].) Se lo explica por simpatías que no puede declarar ante su padre, pero sí ante tía Judith. ¿Quién es ahora el más listo? ¿Dervière, que no lo conocía, que nada presagiaba, pero que ahora lo conoce? ¿O Emmeline, que lo conoce de inmediato? Cuanto más nos detenemos en ello, más ridículo resulta. La réplica ayuda de nuevo al espectador a imbuirse en lo ridículo de la situación. Tras la réplica de Emmeline, donde confesaba haber tenido aquel curioso sentimiento[47], sigue la de Dervière: «Por mi parte no tenía el menor presagio y si él no me hubiese dicho su nombre con todas las letras...»[48]. Una réplica como ésta vale su peso en oro. Es tan natural y simple y, sin embargo, quizás sólo uno entre diez autores dramáticos posean la suficiente sensatez y buen ojo como para hacer que surja en favor de la situación. Un autor dramático corriente hubiera hecho recaer toda la atención en Emmeline; en la escena anterior hubiera dado ya por concluido el reconocimiento de Charles por parte de Dervière. No habría suscitado esta concurrencia y, en cambio, esto es lo que contribuye a que la situación sea tan graciosa. Resulta cómico que Emmeline reconozca de inmediato a Charles en Rinville, pero la presencia de Dervière contribuye a que la situación sea irónica. Está allí, en pie, como un bobo que no capta nada. Y ¿qué resulta más fácil de explicar? ¿Que Emmeline lo presagiara todo o que Dervière no presagiase nada?

La escena del reconocimiento prosigue en una de las situaciones más afortunadas que podríamos alcanzar a imaginar. Con todo, lo gracioso no radica en el hecho de que ella confunda a Rinville con Charles. Confusiones vemos en abundancia y a menudo en todas las escenas. Una confusión se basa en una similitud real, ya sea que el individuo no es consciente de ella o que él mismo la ha propiciado. Si éste fuese el caso aquí, Rinville debería, tras superar el examen, saber más





o menos qué aspecto tiene Charles; pues Charles debería tener más o menos su aspecto habitual. Sin embargo, éste no es ni mucho menos el caso; una consecuencia tal sería una tontería. Lo gracioso radica en que Emmeline reconoce en Rinville a alguien que no conoce. Lo
gracioso no radica en que ella reconoce | a Rinville, sino en que que 260
no conoce a Charles. Lo mismo que le ha sucedido a Rinville habría de sucederle a todo hombre en las mismas circunstancias, a saber, que ella lo habría tomado por Charles. Ella confunde a Rinville con alguien que no conoce y éste es innegablemente un tipo muy gracioso de confusión. Por ello esta situación está dotada de un alto grado de verosimilitud, el cual, diría yo, es muy difícil de proporcionar. Rinville es por eso el hazmerreír, por creer haber dado un paso adelante. El Charles de Emmeline es ni más ni menos que una X, un *desideratur*, y aquí se ve sin tapujos lo que de otro modo sucede calladamente, cómo una joven doncella como ésta se las compone para formarse un ideal. Pese a ello, ha amado a Charles durante ocho años y nunca amará a ningún otro.

Si topamos con alguna contada réplica que parece un poco incorrecta, Scribe la compensa con una gracia. Así sucede con la réplica de Rinville: «¡Gracias a Dios! ¡Temía haber ido más lejos de lo que deseaba!»[49].

En resumidas cuentas, Emmeline reconoce a Charles o, mejor dicho, lo descubre. Mientras que Rinville, como era casi de suponer, no llega a enterarse de qué aspecto tiene Charles, Emmeline sí llega a enterarse; todo esto está muy sabiamente dispuesto, pues ella no lo sabía con anterioridad. La situación es tan delirante, que uno puede acabar dudando de la posibilidad de afirmar que es Rinville quien engaña a Emmeline o Emmeline quien engaña a Rinville; pues él es engañado en tanto en cuanto llega a creer que hay realmente otro Charles. Ahora bien, a todo esto subyace la infinita clave de que la escena es una escena de reconocimiento. La situación es tan demencial como lo sería una réplica de alguien que, no habiendo visto nunca su propia imagen, la primera vez que la contemplase en un espejo dijese: me reconozco de inmediato.

Emmeline y el presunto Charles arriban precisamente en el reconocimiento al punto en el que son interrumpidos por la partida de Charles, y, de nuevo, por la presencia del tío. Éste ha recibido información de parte del señor Zacarías en lo tocante a Charles que no es lo que se dice muy favorable. Y esto lo paga ahora Rinville. La situación es, en esencia, la misma de antes; pero ahora veremos el provecho que le ha sacado el poeta. Las proezas de Charles son de una naturaleza tal que podrían tener un efecto molesto para la impresión

261 total de la pieza. Se trata de otorgarles un tinte en cierto modo de imprudencia, para que no lleguen a tener un | efecto demasiado serio. Esto lo ha logrado el poeta de dos maneras. La primera noticia referente a la vida de Charles la obtenemos ya en la escena 9. La atención del espectador es desviada en el relato de las circunstancias restantes y conducida a la confusión; en lugar de pensar en los trazos detallados, uno piensa sólo en rudezas en general y en el apuro de Rinville y en lo cómico que resulta que a éste se le exijan información detallada. La noticia completa la obtenemos en la escena 16 de boca del propio Charles; aunque no olvidemos que Charles se hace pasar por Rinville. Aquello que sería demasiado serio o demasiado frívolo si Charles lo explicase en nombre propio, ahora adquiere un tinte cómico, casi petulante, en tanto en cuanto lo explica en nombre de Rinville, aprovechándose de su condición de incógnito para hacerlo del modo más fantástico posible. Si él, en nombre propio, hubiera explicado su historia, se le exigiría una conciencia de la misma, encontrando del todo inmoral que no la tuviese. Ahora, en cambio, dado que lo explica todo en nombre de otro, incluso para inquietar a Emmeline, poéticamente hablando encontramos el tinte fantástico de su relato correcto desde un doble punto de vista.

Así, pues, Dervière ha obtenido cierta información; el presunto Charles no se ve capaz de corregirla o de completarla. Emmeline descubre «que él ya no es el mismo»[50]. Y ello casi inmediatamente después de que se haya convencido de pies a cabeza de que él es por entero el viejo Charles. Emmeline se muestra aquí bien en su elemento; todo lo que dice es puro devaneo. Esa misma réplica merece ser observada en mayor detalle, pues da pie a celebrar ulteriormente la situación, cuyo carácter por completo ridículo se ve ahora iluminado desde un nuevo ángulo. El simple sonido de la palabra «el mismo» tiene el efecto de un ingrediente picante en el delirio de la situación; uno acaba riendo porque acaba preguntándose: ¿el mismo que quién? El mismo que aquel que resultó ser en la escena de la prueba. A uno le da por pensar sobre cuán incompleta había sido aquella prueba. ¿El mismo que quién? Que Charles, a quien ella no conocía. Además, cuando digo de alguien que es el mismo o que no es el mismo, puedo tomarlo en sentido externo o interno, con respecto a su aspecto externo o a su ser interior. Uno debería suponer que lo último es en especial de importancia
262 para el amante. Ahora, por el contrario, uno descubre que la prueba | no había reparado en esta cuestión y que, a pesar de ello, él había sido hallado el mismo. Sólo por pura casualidad le da Emmeline por sopesar si Charles ha cambiado en el aspecto del carácter y sólo entonces descubre que no es el mismo. La negación de que sea el mismo en el





aspecto moral incluye por lo demás la afirmación de que, en todos los otros aspectos, es el mismo. Mas Emmeline se explica con mayor minuciosidad. Ella no atribuye el cambio a que Charles se haya convertido en un pródigo y quién sabe si en algo todavía peor, sino a que ya no se lo confíe todo, algo a lo que estaba acostumbrada. Ésta debe de ser una de sus ideas novelescas, la cual más bien debe entenderse en el sentido de que ha estado acostumbrada, como en la escena del reconocimiento, a soltarle todo tipo de tonterías. Que Charles estaba acostumbrado a confiárselo todo a ella, ella no lo sabe por experiencia propia sino por las novelas, de las cuales se aprende que los amantes no deben guardarse secreto alguno. Que Charles hubiese holgazaneado en alguna cárcel de trabajos forzados, a ella no había de molestarle siempre y cuando lograse satisfacer su curiosidad erótica gracias a que él se lo confiase. El intento de Emmeline de convecerse de la identidad de Charles mediante la observación del carácter de éste debe ser tenida por puro devaneo, el cual en parte ilumina todo su ser y, en parte, su devaneo. Por ello, al observar que él no tiene el anillo, abandona en ese mismo instante su línea de pensamiento, pues ha obtenido una prueba todavía más segura de que no es el mismo. Ella ya no necesita ningún testimonio adicional en contra de él. Y, así, asume que él podría haber hecho lo que hubiese querido, lo más descabellado, o, dicho en otros términos, podría haber cambiado tanto como hubiese querido que seguiría siendo el mismo; ahora bien, que no tenga el anillo atestigua en su contra. Emmeline destaca por una clase de pensamiento abstracto que le es propio. Pues aquello que retiene tras y mediante la abstracción no es tanto la esencia pura de Charles como el anillo. Hay que tener a Emmeline por el espíritu del anillo, que suena «como el anillo que tiene en la mano»[51].

Lapierre anuncia a un nuevo forastero. Todos coinciden en que debe de ser Rinville. Emmeline recibe órdenes de acicalarse y exclama: «¡Qué tedioso! ¿Tengo ahora que subir arriba y acicalarme por causa de un forastero que no puedo soportar? ¡Eso ya me lo conozco!»[52]. Con esta réplica se advierte con tiempo al espectador de la ironía implícita en una de las situaciones siguientes. Si de algo es capaz Emmeline, es de sentirse halagada por ser la niña mimada de la ironía. Ésta la consiente en todo y por todo y luego | le saca prove- 263
cho. Emmeline quiere que el presunto Charles sea un hombre joven y apuesto, la ironía la consiente; Dervière no capta nada, es el hazmerreír; Emmeline con las palmas en la mano, aún más irrisoria. Quiere que el presunto Rinville sea un hombre que ella no puede soportar, a pesar de que el padre le hace saber que se trata sin duda de un joven excelente. De nuevo le consiente la ironía, aunque de tal modo que ella vuelve a ser irrisoria.

La escena 11 es un monólogo de Rinville[53]. Parece como si éste monólogo debiera haber sido obviado, pues resulta, a todas luces, molesto. En el supuesto de que hubiera sido aceptable que Rinville hubiese quedado como dueño del campo de batalla y que hubiese sido el primero en recibir a Charles, su monólogo hubiera podido acortarse. De este modo tampoco hubiera quedado exento de efecto. Podría haber consistido, con palabras del poeta, en lo que sigue: «¡Bravo! (Esto marcha de maravilla! De pelea con el padre, de pelea con la hija, sí, debo admitirlo, éste es un plan que pinta bien». Este monólogo contendría entonces una especie de reflexión objetiva sobre el curso de la pieza. Si el poeta considerase necesario alargar un poco el monólogo para dar a Charles tiempo de llegar, podría hacer que Rinville bromease consigo mismo acerca de que, al fin y al cabo, quizás habría sido más astuto que se presentase en su propia figura, y acerca de cuán extraño resultaba haber sido transformado de malo en peor, a medida que iban llegando telegramas referentes a Charles. Lo mejor sería que fuese interrumpido entre bastidores en su deliberación por la réplica de Charles. Tal y como acaba el monólogo en *Scribe*, uno siente con demasiada intensidad que el monólogo termina y que ahora debe hacer entrada otro personaje. Si el monólogo de Rinville fuese interrumpido, se arrojaría una luz distinta sobre la fabulosa premura de Charles, sobre su impertinente aparición, por las que éste siempre se distingue, así como sobre la jadeante memez que el poeta tan inigualablemente ha estampado en su primera réplica[54].

Con todo, esto es lo de menos. El principal fallo del monólogo es que la operación que Rinville insinúa no deja de ser pura cháchara, puro movimiento fingido. Rinville explica que ya no es por causa de Løier por lo que representa el papel de Charles. Nunca ha sido así, más bien al contrario, pues ya de entrada aduce tres sólidas razones para desear que su matrimonio con Emmeline se lleve a cabo. Luego
264 explica | que quiere impedir que Emmeline lo confunda con Charles; quiere convencerse de que es a él, a quien ella ama, no el recuerdo de Charles. Esto reviste una importancia extrema para toda la pieza, pues en virtud de ello se decide, como ha sido desarrollado más arriba, si es moralizante en sentido finito o si es graciosa en sentido infinito. Su operación debe tener por objeto permitir que, a través de la persona de Charles, su propia gentileza, que le es característica, se haga visible. Sin embargo, esto no ocurre, y de haber ocurrido, la pieza sería totalmente diferente. Para Emmeline, todo gira en torno al anillo, y cuando en la escena 15 Rinville aparece con él, a ella vuelve a caerle en gracia, reconoce que es el mismo, etc. Por encima de todo, por mor del efecto total de la pieza, Rinville no debe





ser concebido como una figura poética, algo que tampoco puede ser demostrado de una vez por todas en virtud de las diversas iluminaciones a que ha sido expuesto. Él es un hombre que ha alcanzado la edad del discernimiento, que goza de sólidas razones para hacer lo que hace. Por ello, de vez en cuando, al ponerse de manifiesto que sus sólidas razones y su sano juicio poco pueden ayudarle a atrapar una pequeña gacela romántica como es Emmeline, cae sobre él una luz cómica. Por más que fuese una persona absolutamente gentil y peligrosa para el corazón de una joven, no lograría apoderarse de Emmeline, pues ella es invulnerable y él sólo consigue hacer mella en ella abordando su idea fija y con el anillo. Pero puesto que el principal interés de la pieza consiste en neutralizar su gentileza real, resultaría incorrecto acentuar su gentileza, algo que por eso mismo el poeta nunca ha hecho salvo en este monólogo. Naturalmente, en la escena en que Rinville tiene más trato con Emmeline[55] resultaría fuera de lugar que él dispusiera de una oportunidad para desplegar su gentileza personal. Cuando una joven se inclina hasta ese extremo ante un caballero, como Emmeline hace ante él, le muestra indefectiblemente con su reverencia la oportunidad de colarse en lo más hondo de su corazón, y si Rinville no es capaz de auxiliarla, es que debe de ser un perfecto zoquete. Considerar que esta escena está planteada para mostrar la gentileza de Rinville sólo puede ser algo muy remoto, pues más bien parece exponerlo a una iluminación cómica. Rinville es claramente un hombre juicioso; en el monólogo previo se ha dado cierta importancia, dando a entender al espectador como a sus amigos de París que él es, por supuesto, el hombre capaz de domesticar a una joven doncella como ésta. Y se sale con la suya, es cierto; pero si sus amigos de París | pudiesen ver cómo llega hasta ahí, ya 265
no tendrían ocasión de admirar sus dones. Su sano juicio le enseña que podría hacerse pasar por Charles. Por lo que a esto respecta, debemos hacerle justicia. Ya está, ahora tiene que mostrar su gentileza, ahora, pensamos, va a estar atareadísimo; y en eso se pone de manifiesto que no tiene nada que hacer, que Emmeline, siempre tan ágil de piernas, echa a correr hacia los recuerdos de la juventud arrastrando consigo al señor Rinville. Y es que cualquier caballero que no fuese un perfecto patán estaría en condiciones de igualarlo en semejante obra de arte.

Lo que aquí ha sido desarrollado en lo referente al personaje de Rinville es, según mi opinión, de absoluta importancia para toda la pieza. No debe haber en ella ni una sola figura, ni una sola circunstancia escénica, que pudiese pretender sobrevivir al derrumbe para el que la ironía desde un principio lo dispone todo. Cuando por fin cae

el telón, todo se olvida, sólo la nada permanece, y esto es lo único que se deja ver; y lo único que se deja oír es una risa que, cual sonido de la Naturaleza, no viene de una persona en concreto sino que se trata de la lengua de la fuerza del mundo, y esta fuerza es la ironía.

Charles aparece y se encuentra con Rinville. Lo gracioso de la situación radica en que Charles, esta cabeza intrigante, llega demasiado tarde no sólo en relación al señor Zacarías, sino ante todo en relación a la intriga de la pieza. Sus réplicas son aquí como por doquier magistrales, a la vez características como subordinadas a la situación. Rinville aconseja a Charles hacerse pasar por Rinville. Le ha insinuado su idea al respecto cuando Charles, quien de ningún modo podría dejarse instruir por otro en lo tocante a la mistificación, le interrumpe y aparenta que es él mismo quien lo inventa todo. Sin embargo, más adelante se pone de manifiesto que él no es un hombre que discurra lo más mínimo, pues también él habría pasado por alto el anillo, de no ser porque Rinville le había hecho reparar su atención en él. Rinville consigue el anillo.

Charles se presenta ante la familia como el señor Rinville, su recibimiento está condicionado por esto mismo. Dervière lo encuentra más joven y apuesto que a Charles, Emmeline lo encuentra repugnante, ambos juicios son infundados, y uno hasta se permite atreverse a pensar que Emmeline no se ha tomado ni la molestia de mirarlo, sino que lo que sabe lo sabe a fuerza de inspiración. Algo parecido sucede con el padre. Por ello, la situación contiene una calada broma sobre
266 Charles, el cual atribuye presuntamente a | su destreza este favorable recibimiento, y confía en que, mientras pueda permanecer de incógnito, todo saldrá bien.

Ahora sigue un monólogo en que Emmeline consulta con su corazón y descubre que nunca olvidará a Charles, pero que se casará con Rinville[56].

Rinville llega para despedirse y entregar el anillo. Vuelven a reconciliarse. Situaciones como ésta son de sobra conocidas.

Ahora viene la situación más brillante de toda la pieza. Por encima de ella descansa un nimbo, una transfiguración, cuya solemnidad hace que uno casi consiga ver detrás de todo a tía Judith, como un espíritu, observando desde lo alto a sus dos discípulos. Emmeline decide confiarse al presunto Rinville y revelarlo todo. Esta situación ilumina plenamente a Emmeline y a Charles. La fidelidad de Emmeline deviene del todo paródica. No quiere dejarle ir a ningún precio, no le asustan ni viento ni marea, y el apuro de Charles se hace más y más grande a medida que intenta desembarazarse de ella. Pareja fidelidad está del todo justificada; pues una joven doncella como Emme-





line suele siempre ser más fiel cuando el amado desea desembarazarse de ella. Charles, quien, habiendo comprobado que el señor Zacarías no había desembuchado aún lo peor[57], estaba seguro de que con su destreza lograría salir a salvo de ésta, es ahora quien lo delata todo. La oportunidad es muy tentadora. Puede convertirse en el trovador de su propia vida y espera lograr, de ese modo, desembarazarse de su prima. Ya ha sido evocado con anterioridad que la situación gana con ello en ligereza, que el extravío de Charles obtiene un tinte cómico. Uno se hace una vívida idea de su imprudencia y de su desvarío, pero sin indignarse, lo cual sería el caso si lo explicase todo por igual pero en nombre propio, aunque uno presiente que muy probablemente sería capaz de hacerlo. Esto uno lo presiente, pero no lo oye. Y, sin embargo, Charles no trama nada, se limita a complacerse. La fidelidad de Emmeline no tiene límite. Finalmente, Charles admite estar casado. Resulta increíble la seguridad con la que el poeta consigue ironizar a Emmeline. Ella oye que él está casado y se pone furiosa. Algún que otro espectador podría quizás imaginar que la razón por la cual ella se enoja con Charles es enterarse de todas sus fechorías. ¡De ningún modo, querido amigo! Te estás confundiendo con ella. Ella sólo se quedará con Charles si lo consigue. Pero resulta que está casado. Por supuesto que ella consideraría justificado que él en ocho años no hubiese mirado | a ninguna otra joven, sino que 267
hubiese contemplado la luna escrupulosamente. Pero también sabe cómo hacer caso omiso de esto. Aunque hubiera seducido a diez jóvenes ella se quedaría con él, se quedaría con él *à tout prix*, pero estando casado no puede quedarse con él. *Hinc illæ lacrymæ* [de ahí esas lágrimas][58]. De no ser ésta la intención del poeta, hubiera permitido que Emmeline interrumpiese a Charles mucho antes. Charles ha explicado que ha sido acechado con creces por el bello sexo, que ha tenido varias aventuras galantes, que quizás en alguna ocasión se ha excedido en gentileza[59]. Ella no lo interrumpe, le promete hacer lo que sea por él y para que se reconcilie con el padre, para hacerse con él; porque se pone visiblemente de manifiesto (nada más oír que está casado) que, si no puede hacerse con él, no será ella quien olvide dar la alarma en el campamento. Charles empieza a contar la historia de Pamela que ella escucha sosegadamente. Pero en el momento en que se anuncia lo terrible, que está casado, estalla el reino de Noruega[60].

La profunda ironía de esta situación radica en la inviolable fidelidad de Emmeline, que a ningún precio puede dejar marchar a Charles, puesto que le costaría la vida, tanto como radica en el creciente apuro de Charles, quien no puede desembarazarse de ella. Toda la escena es como una subasta en la cual el Charles ideal le es adjudica-

do a Emmeline. Al final, todo concluye allí donde se hace manifiesto que ella no puede hacerse con Charles y que Charles no puede escapar a sus propias rudezas.

Emmeline pone el grito en el cielo, el padre acude y promete que nunca perdonará a Charles.

En esto aparece el presunto Charles. Emmeline le ha rogado a su padre que no monte en cólera, que ya se encarga ella de su confesión. Aquí como por doquier el tacto del poeta se hace admirar. La escena es por fuerza ridícula y la situación, irónica cuando contemplamos en el presunto Rinville la impresión que justamente debería causar la reprimenda en el presunto Charles; el Charles real tiene ni más ni menos que el placer de estar presente en persona mientras es ejecutado *in effigie* [en imagen]. Si el poeta hubiese puesto en boca de Dervière dicha reprimenda, se habría tratado de una injusticia poética. El tío ha sido el benefactor de Charles y está en todo el derecho de no ser el hazmerreír de Charles. Sin duda que el tío no es tan sagaz como la muchacha, pero con sus obras de beneficencia a lo largo de varios años le saca ventaja a la desaliñada promesa matrimonial que Charles
268 le ha hecho a Emmeline. | Sin embargo, al ponerse de manifiesto que todo aquello que Emmeline dice es puro devaneo, incluida la promesa matrimonial, está justificado que aquella filípica también lo parezca. El antiguo enamoramiento de Emmeline hacia Charles es devaneo, el nuevo hacia Rinville es también devaneo; su exaltación es devaneo; su enfado también es devaneo; su obstinación es devaneo y sus buenos propósitos también son devaneo.

Emmeline da rienda suelta a su enfado y el presunto Rinville hace una parodia del efecto de su discurso valiéndose de ademanes y aspavientos del Charles real. Podemos considerar que la situación llega a su apogeo cuando Emmeline declara haber amado de verdad a Charles. La confusión aquí es plena. Pues, de acuerdo a su declaración, aquél a quien ella de verdad ha amado a lo largo de ocho años es Rinville, en quien de inmediato y con la ayuda de cierta simpatía había reconocido a Charles, del cual más tarde afirmaría convencida no ser el mismo, a pesar de que en seguida acabaría reconociéndolo nuevamente por el anillo.

Al final se deshace la confusión. Se pone de manifiesto que ella se ha quedado con Rinville en lugar de quedarse con Charles. Con ello concluye la pieza o, mejor dicho, no concluye. Esto ya lo he explicado más arriba, ahora sólo pretendo esclarecer con dos palabras lo allí presentado. ¿Es acaso el propósito de la obra mostrar que Emmeline se ha convertido en una joven cabal, la cual, escogiendo a Rinville hace una elección cabal? De ser esto así, el acento recae en la pieza





sobre un lugar erróneo. Pues, en ese caso nos interesaría menos enterarnos de un modo tan minucioso de lo que significa que Charles sea un malogrado. Aquello que, por el contrario, requerimos, es una aclaración referente a la gentileza de Rinville. Porque del hecho de que Charles se haya convertido en un pájaro lascivo no se sigue en modo alguno que ella deba escoger a Rinville, salvo que pretendamos degradar a Scribe al rango de un autor dramático de pacotilla, el cual respeta la conveniencia escénica de que toda joven debe casarse y que, no queriendo a uno, debe tomar a otro. Sin embargo, si entendemos la pieza como yo la entiendo, entonces la burla carece totalmente de propósito, la gracia es infinita y la comedia, una obra maestra.

Cae el telón, la pieza llega a su fin, nada subsiste, sólo los amplios contornos en los que se muestran las fantásticas sombras chinescas de la situación que la ironía dirige, permanecen abiertos a la contemplación. La inmediata situación real es la situación irreal, tras la cual se muestra una nueva situación que no es menos errónea y así sucesivamente. En la situación oímos la réplica; allí donde es más cabal | se 269
muestra más demencial y del mismo modo en que la situación se aleja, lo hace la réplica, cada vez más carente de sentido a pesar de su buen sentido.

Para disfrutar como es merecido en esta pieza de la ironía en modo contemplativo, uno no debe leerla sino verla; uno debe verla una vez tras otra y, si uno tiene la suerte de coincidir con cuatro talentos escénicos[61] los cuales contribuyen en todo y por todo en nuestros teatros a dejar ver e intuir la transparencia de la situación, entonces el placer aumentará cada vez que la vea.

Ya pueden ser las réplicas de esta pieza las más graciosas, las olvidaremos; las situaciones resultan imposible de olvidar una vez vistas. Cuando uno se ha familiarizado con ellas, la próxima vez que uno ve la pieza sabe cómo agradecer la representación escénica. No encuentro elogio mayor para la puesta en escena de esta pieza que el de ser plena hasta el punto de sentirse uno un ingrato cuando la ve por primera vez, porque aquello que uno obtiene es la pieza, ni más, ni menos. Conozco a un joven filósofo que en una ocasión me recitó parte de la doctrina sobre la esencia[62]. Era tan sencillo, tan simple, tan natural todo ello, que yo, cuando acabó, casi me encojo de hombros y digo: ¿esto es todo? Al llegar a casa e intentar reproducir todas aquellas maniobras lógicas, se puso de manifiesto que no me movía del sitio. Entonces me di cuenta de que yo debía estar configurado de un modo distinto, sentí la grandeza de su virtuosismo y de su superioridad para conmigo, sentí casi que se trataba de una burla que él lo hubiese hecho tan bien, que yo me había vuelto un ingrato. Él era un

artista filosófico y lo mismo que le sucede a él le sucede a todos los grandes artistas, incluso a Nuestro Señor.

Lo mismo que me sucedió con mi filosófico amigo, me sucedió con la puesta en escena de *El primer amor*. En cambio, ahora que la he visto escenificada una vez tras otra, también en otros escenarios, sólo ahora siento la gratitud merecida para con nuestros artistas escénicos. Por ello, si tuviese que mostrar a un foráneo nuestra escena, lo conduciría al teatro donde se escenificase esta pieza y, allí, en el supuesto de que conociese la pieza, le diría: observa a *Frydendahl*[63], aparta tu vista de él, cierra tus ojos y deja que su imagen comparezca ante ti; esos nobles y nítidos rasgos, ese hidalgo porte, ¿cómo han de provocar risa? Abre de nuevo tus ojos y mira a *Frydendahl*. Observa
270 a la señora *Heiberg*[64], baja la vista, pues | la gentileza de Emmeline podría resultarte peligrosa; presta atención a esa sentimental languidez en su voz, a las infantiles y caprichosas insinuaciones de la joven; aun siendo seco y estirado como un tenedor de libros, te reirás. Abre tus ojos, ¿cómo es eso posible? Repite estos movimientos con mucha rapidez de modo que ambos coincidan apenas en un momento y tendrás una idea de lo que allí se rinde. Un artista nunca puede esbozar sin ironía y un artista escénico sólo puede producirla mediante la contradicción, pues la esencia del esbozo es la superficialidad y allí donde no se requiere una descripción de carácter, lo artístico consiste precisamente en tornarse una superficie, algo que constituye la verdadera paradoja del rendimiento escénica, la cual sólo a pocos es dado resolver. Un cómico espontáneo no podría nunca hacer el papel de Dervière, pues no es un carácter. La entera esencia de Emmeline es una contradicción y por ello no puede ser representada de modo espontáneo. Ella debe ser gentil, pues, de otro modo, todo el efecto de la pieza se malogra y, a la vez, ella no debe ser gentil sino estrafalaria, pues, de otro modo, el efecto total de la pieza se pierde en otro sentido. Observa a *Phister*[65]; casi te resulta doloroso fijar la vista en la infinitamente insulsa estupidez estampada en su rostro. Y, sin embargo, no se trata de una estupidez espontánea, su mirada conserva una cierta exaltación que en su memez rememora un tiempo pasado. Nadie nace con semejante rostro, tiene una historia. Recuerdo que, cuando era pequeño, mi aya me explicó que uno no debía hacer muecas y a fin de escarmentarnos, a mí y a otros niños, nos contó la historia de un hombre de rostro desencajado, cuya causa radicaba en él mismo por haber hecho muecas. Se dio la extraña circunstancia de que se desató el viento y aquella persona conservó su desencajado rostro. Un rostro desencajado como ese es el que nos hace ver Phister; se percibe aún el rastro de las muecas románticas





que, al desatarse el viento, se contrajeron. La representación que Phister hace de Charles es menos irónica, más templada. Esto es del todo correcto, pues la contradicción en su esencia no es tan llamativa. Él no debe hacer las veces de Rinville salvo a los ojos de Dervière y de Emmeline, quienes, cada uno a su manera, son igualmente parciales.

Observa a *Stage*[66], préndate de ese hermoso porte varonil, de esa cultivada personalidad, de esa fácil sonrisa que delata la ficticia superioridad de Rinville para con Dervière y su fantástica familia y observa a este representante del sano juicio dando tumbos en el seno de la confusión que la fútil pasión de Emmeline, cual tiempo precipitoso, ocasiona.

## NOTAS

1. Con este título se conocía en Dinamarca la comedia de A. E. Scribe *Les premières amours ou Les souvenirs d'enfance* [Los primeros amores, o Recuerdos de infancia]. A partir de 1831, la pieza se representó 139 veces en el Teatro Real de Copenhague según la traducción danesa de J. L. Heiberg, *Den forste Kjærlighed. Lystspil i een Act* (en *Det kongelige Theaters Repertoire* n.º 45), Copenhague, 1832, ctl. U 98.
2. Personaje ficticio.
3. Cf. el poema de J. H. Wessel «Jødepigen. Et Fragment» [La muchacha judía. Fragmento], en *Samlede Digte af Johan Herman Wessel*, ed. de A. E. Boye, Copenhague 1832, p. 222.
4. Cf. Platón, *Fedón* 60b-c.
5. Cf. 1 Cor 1,23.
6. Probable alusión a la descripción del molino en el cuento «Van den Machandel-Boom», en J. & W. Grimm, *Kinder- und Haus-Mährchen* [Cuentos infantiles y hogareños], vols. 1-3, 2.ª ed., Berlin, 1819-1822, ctl. 1425-1427, vol. 1, p. 236.
7. Sentencia griega recogida ya por Aristóteles, *Metafísica* B 1000.
8. Véase, *supra*, «El reflejo de lo trágico antiguo», n. 8.
9. Cf. 2 Cor 12,7.
10. Alusión a la pieza de J. L. Heiberg *Alferne* [Los elfos], en *J. L. Heibergs Samlede Skrifter. Skuespil*, vols. 1-7, Copenhague, 1833-1841, ctl. 1553-1559, vol. 6, 1836, pp. 1-90, en la que los sabiondos Grimmemann y Mannegrimm se topan con estos geniecillos.
11. La representación de la pieza de Scribe contó unas 25 veces con la participación de cuatro de los más destacados actores daneses de la época. Johanne Luise Heiberg, esposa de Johan Ludvig Heiberg, actuó en el Teatro Real entre 1829 y 1864. Jørgen Peter Frydendahl apareció en escena por última vez en 1835. Los dos restantes son Johan Adolph Gottlob Stage, especialmente conocido por sus interpretaciones de borrachos y padres autoritarios, así como por su desempeño como escenógrafo y director, y Joachim Ludvig Phister, que llegó a representar alrededor de 650 personajes.
12. La obra de Thomasine Gyllembourg *Los extremos* apareció de manera anónima en el vol. 2 de *Nye Fortællinger af Forfatteren til En Hverdags-Historie* [Nuevos relatos del autor de «Una historia de todos los días»]. La correspondiente reseña de P. M. Møller apareció en *Maanedsskrift for Litteratur* [Revista mensual de literatura],

vol. 15, 1836, pp. 135-163, y está incluida en sus *Efterladte Skrifter* [Escritos póstumos], vols. 1-3, Copenhague, 1839-1843, ctl. 1574-1576, vol. 2, 1842, pp. 126-157.

13. El programa vespertino del Teatro Real de Copenhague se publicaba con pocos días de antelación, a veces el mismo día en el que debía tener lugar la representación. El estreno de *El primer amor* el viernes 10 de junio de 1831 fue anunciado ese mismo día.

14. En la escena 1, Emmeline confiesa a su padre que ella y Charles se han jurado fidelidad eterna, y que, desde entonces, la visión de la luna en las noches de plenilunio es para ella una confirmación de ese pacto.

15. Alusión a alguna de las ediciones francesas de la obra de Scribe, *Théâtre d'Eugène Scribe*, vols. 1-10, Paris, 1827, o *Théâtre complet*, vols. 1-20, Paris, 1833-1837.

16. Refrán popular.

17. Cf. J. G. Hamann, *Leser und Kunstrichter* [El lector y el crítico], en *Hamann's Schriften*, vols. 1-8, ed. de F. Roth & A. G. Wiener, Berlin & Leipzig, 1841-1843, ctl. 536-544, vol. 2, 1821, p. 397, donde la tercera sección de la frase reza: «de los lectores salen escritores».

18. Cf. Mt 7,6.

19. En danés, *Farimags Vej*, «calle del calmo andar»; era también el nombre de la vía que unía los tres suburbios del este, norte y oeste de Copenhague, Østerbro, Nørrebro y Vesterbro.

20. El padre de Emmeline.

21. Véase *Den forste Kjærlighed*, cit., escena 1, p. 1.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, escena 6, p. 5.

24. Véase *ibid.*, escena 3, p. 3.

25. Véase *ibid.*, escena 1, p. 2.

26. Véase *ibid.*, escena 12, pp. 9 s.

27. Véase *ibid.*, escena 12, p. 9.

28. *Ibid.*, escena 16, p. 12.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, escena 12, p. 9.

31. *Ibid.*, escena 18.

32. Véase *ibid.*, escena 5, p. 1.

33. Véase *ibid.*, escena 1, p. 2.

34. *Ibid.*, p. 14, última frase de la pieza.

35. Véase *ibid.*, escenas 9, 12, 15, pp. 8, 10, 11s.

36. *Ibid.*, escena 13, p. 10 y escena 14, p. 11.

37. *Ibid.*, escena 10, p. 8.

38. La comedia de Ludvig Holberg *Erasmus Montanus eller Rasmus Berg*, en *Den Danske Skue-Plads*, vols. 1-7, Copenhague, sin año de edición y sin foliar, ctl. 1566-1567, vol. 5.

39. Véase *supra*, n. 34.

40. Alusión a una novela de Clemens Brentano: *Viel Lärmen um Nichts. Von Joseph Freiherrn von Eichendorff, und: Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter. Von Clemens Brentano, Zwei Novellen* [Mucho llorar por nada. Los múltiples Wehmüller y rostros vernáculos de Hungría, novelas de J. F. von Eichendorff y C. Brentano], Berlin, 1833, ctl. 1850. Cf. p. 33.

41. Alusión a la frase que, según el prólogo de C. D. Biehl a la traducción de *Don Quijote* (*Don Quixote af Manchas Levnet og Bedrifter* [Vida y hazañas de Don Quijote de la Mancha], trad. de C. D. Biehl, vols. 1-4, Copenhague, 1776-1777, ctl. 1937-1940), el rey Felipe III habría pronunciado al ver un joven que reía una y otra vez y se golpeaba la frente mientras repasaba las páginas de un libro: «O bien este joven no es muy listo, o está leyendo el *Don Quijote*».





42. Véase el drama de J. W. von Goethe, *Egmont*, acto V, escena 1, en *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 8, pp. 268-272.

43. Véase *Den forste Kjærlighed*, cit., escena 6, p. 4.

44. Véase *ibid.*, escena 6, p. 5.

45. Véase *ibid.*, escena 7, p. 5; cf. escena 12, p. 9.

46. *Ibid.*, escena 7, pp. 5 s.

47. Cf. *ibid.*, escena 7, p. 6, la frase de Emmeline: «Tan pronto entré en la sala, sentí una cosa tan extraña... no sé qué fue. Era como si una voz me susurrara al oído: él está aquí».

48. *Ibid.* En la versión de Heiberg citada por Kierkegaard no se lee «el menor presagio» sino «el más exiguo presagio».

49. *Ibid.*, escena 8, p. 7: «Rinville: —Y, si mal no me acuerdo, al día siguiente volví a robarle un beso. Emmeline: —¡No! ¡Al día siguiente te fuiste!».

50. *Ibid.*, escena 9, p. 8.

51. Variación de una frase de la pieza de A. Oehlenschläger *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladino o la lámpara maravillosa], en *Poetiske Skrifter* [Escritos poéticos], vols. 1-2, Copenhague, 1805, ctl. 1597-1598, p. 274, donde el genio afirma que la regla es postrarse y obeceder a «quien tenga la lámpara en la mano».

52. *Den forste Kjærlighed*, cit., escena 10, p. 8.

53. Kierkegaard cita sólo las dos primeras frases del mencionado monólogo. Véase *ibid.*, escena 11, p. 9.

54. Véase *ibid.*, escena 12, p. 12, donde Charles habla primero entre bambalinas y después se dirige a Rinville, con quien se topa por primera vez mientras va de camino a la casa de Dervière.

55. Véase *ibid.*, escena 8, pp. 6 s.

56. *Ibid.*, p. 11.

57. A saber, la relación de Charles con Pamela. Cf. *ibid.*, escenas 7 y 12.

58. La frase latina proviene tal vez de la comedia *Andria* de Terencio, acto I, escena 1. Véase *P. Terentii Afri comoediae sex*, ed. de M. B. F. & F. Schmieder, Halle, 1819, ctl. 1291, p. 16.

59. *Den forste Kjærlighed*, cit., escena 6, p. 12.

60. Alusión a una frase utilizada en el relato de la batalla de Svold, según el cual el rey noruego Olaf Tryggvason preguntó a uno de sus arqueros: «¿Qué fue eso que sonó tan fuerte?», a lo que el arquero respondió: «El reino de Noruega al escaparse de tus manos». Cf. *Kong Olaf Tryggvesons Saga*, 251, en *Oldnordiske Sagaer* [Antiguas sagas escandinavas], trad. de C. C. Rafn, vols. 1-12, Copenhague, 1826-1837, ctl. 1996-2007; vol. 2, pp. 280-283.

61. Véase *supra*, n. 11.

62. Segundo tomo de la *Ciencia de la lógica* de G. W. F. Hegel. El «joven filósofo» en cuestión es tal vez el danés A. P. Adler, que en su *Populaire Foredrag over Hegels objektive Logik* [Conferencia de divulgación acerca de la Lógica objetiva de Hegel], 1842, ctl. 383, consagra un parágrafo a la doctrina de la esencia; o K. Werder, cuyas lecciones de 1842 en Berlín sobre lógica y metafísica contaron con la presencia de Kierkegaard.

63. Véase *supra*, n. 11.

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

# | LA ROTACIÓN DE LOS CULTIVOS



## ENSAYO PARA UNA DOCTRINA DE PRUDENCIA SOCIAL

| | |
|---|---|
| \| Χρέμυλος. | [—*Crémilo.* |
| 189. ...... ἐστὶ πάντων πλησμονή. | ... de todo llega uno a hartarse. |
| 190. ἔρωτος. | Del amor. |
| Καριών. | —*Carión.* |
| ἄρτων. | ... del pan |
| Χρέμυλος. | —*Crémilo.* |
| μουσικZς. | ... del arte de las musas |
| Καριών. | —*Carión.* |
| τραγμάτων. | ... de las golosinas |
| Χρέμυλος. | —*Crémilo.* |
| 191. τιμZς. | ... del honor |
| Καριών. | —*Carión.* |
| πλακούντων. | ... de las tortas |
| Χρέμυλος. | —*Crémilo.* |
| ἀνδραγαθίας. | ... de la hombría |
| Καριών. | —*Carión.* |
| ἰσχάδων. | ...de los higos secos |
| Χρέμυλος. | —*Crémilo.* |
| 192. φιλοτιμίας. | ... de la ambición |
| Καριών. | —*Carión.* |
| μάζης. | ... de los pasteles |
| Χρέμυλος. | —*Crémilo.* |
| στρατηγίας. | ... de la autoridad militar |
| Καριών. | —*Carión.* |
| φακZς. | ... de la sopa de lentejas.] |

Cf. Aristophanis *Plutus* v. 189 *sqq.*[1].



| | |
|---|---|
| \| *Chremylos.* | [*Crémilo.* |
| ......an Allem bekommet man endlich Ueberdruß. | ... de todo llega uno a hastiarse. |
| An Liebe | Del amor |
| *Karion.* | *Carión.* |
| Semmel. | panecillos. |
| *Chremylos.* | *Crémilo.* |
| Musenkunst | Arte de las musas |
| *Karion.* | *Carión.* |
| und Zuckerwerk. | y golosinas. |
| *Chremylos.* | *Crémilo.* |
| An Ehre | Del honor |
| *Karion.* | *Carión.* |
| Kuchen. | pasteles |
| *Chremylos.* | *Crémilo.* |
| Tapferkeit | Bravura |
| *Karion.* | *Carión.* |
| und Feigenschnitt. | e higos secos. |
| *Chremylos.* | *Crémilo.* |
| An Ruhm, | De la gloria, |
| *Karion.* | *Carión.* |
| an Rühreí, | de los huevos revueltos, |
| *Chremylos.* | *Crémilo.* |
| am Kommando. | del mandato. |
| *Karion.* | *Carión.* |
| am Gemüs'. | de las verduras.] |

Cf. Aristophanes *Plutos* según la traducción de Droysen[2].

| Partir de un axioma, dicen gentes experimentadas, es siempre algo 275
muy sensato; yo me uno a ellas y parto del axioma de que todos los hombres son tediosos. ¿O acaso habría alguien lo bastante tedioso como para contradecirme? Este axioma posee en grado máximo la fuerza de repulsión que siempre se le exige a lo negativo, la cual resulta ser propiamente el principio motriz[3]; no es sólo repulsiva sino infinitamente espantosa, y quien se respalda en este axioma es por fuerza capaz de realizar descubrimientos con una celeridad infinita. Si mi afirmación es correcta, basta con que cada cual delibere consigo mismo con mayor o menor moderación, según quiera aminorar o acelerar su *impetus*, hasta qué punto el tedio es pernicioso para el hombre; y si uno se propone aumentar al máximo la velocidad del movimiento, incluso para riesgo de la locomotora, sólo hace falta que se diga a sí mismo: el tedio es la raíz de todo mal. Es bastante curioso que el tedio, tratándose de un ser tan sosegado y plácido, disponga de una fuerza como ésta para imponer movimiento. El efecto ejercido por el tedio es completamente mágico, sólo que este efecto no es atractivo sino repulsivo.

Hasta qué punto es pernicioso el tedio lo reconoce todo el mundo respecto de los niños. Mientras los niños se entretienen, son obedientes, y esto podemos afirmarlo en el sentido más estricto pues, en cuanto por un momento se desenfrenan jugando, ello se debe propiamente a que han empezado a aburrirse; el tedio se aproxima a toda marcha, aunque en un sentido distinto. Por eso, a la hora de escoger una niñera, nos fijamos esencialmente no sólo en que sea sobria, fiel y de buena pasta, sino que atendemos además a la consideración estética de si sabe cómo entretener a los niños, y no dudaríamos lo más mínimo en despachar a una niñera si resultara no poseer dicha cualidad, por más que gozara de todas las exquisitas virtudes restantes. Aquí se aprecia con claridad el principio, pero el mundo es
tan curioso y | la costumbre y el tedio predominan a tal extremo, 276
que el caso de la niñera es el único en el que se hace honor a la estética. Si uno solicitara el divorcio porque su mujer es tediosa, o

exigiera el destronamiento de un rey por resultar tedioso su aspecto, o el destierro de un párroco por resultar tedioso escucharlo, o el cese de un ministro o el castigo de por vida de un periodista por ser rabiosamente tediosos, no tendría tanto éxito. No es de extrañar, pues, que el mundo vaya hacia atrás, que el mal se expanda cada vez más, dado que el tedio aumenta y el tedio es la raíz de todo mal. Tras esta pista es posible ir desde que el mundo es mundo. Los dioses se aburrían y por ello crearon a los hombres. Adán se aburría porque estaba solo y por ello fue creada Eva. En ese instante entró el tedio en el mundo y en él fue creciendo exactamente en la misma medida en que crecía la población. Adán se aburría solo, luego se aburrían Adán y Eva en conjunto, luego se aburrían Adán, Eva, Caín y Abel *en famille*, luego aumentó la población en el mundo y las gentes se aburrieron *en masse*. Para esparcirse, concibieron la idea de construir una torre tan alta que traspasase el cielo. Esta idea es tan tediosa como alta era la torre y, además, es una prueba formidable de hasta qué punto el tedio predominaba. Luego se esparcieron por el mundo, del mismo modo en que ahora se viaja al extranjero, pero siguieron aburriéndose. ¡Y qué consecuencias no había de tener este tedio! El hombre estaba en lo más alto y cayó a lo más hondo, primero por Eva, después de la torre babilónica. Por otro lado, ¿qué demoró la caída de Roma? Pues, *panis et circenses*. ¿Qué hacemos hoy día? ¿Estamos atentos a algún medio de esparcimiento? Al contrario, precipitamos el derrumbe. Hay quien piensa en convocar una asamblea de Estados Generales[4]. ¿Acaso es posible imaginar algo más tedioso tanto para los caballeros participantes como para quien debe leer y escuchar noticias al respecto[5]? Hay quien se propone mejorar las finanzas del Estado mediante el ahorro[6]. ¿Acaso es posible imaginar algo más tedioso? En lugar de fomentar la deuda se pretende amortizarla. Según mis conocimientos de política, resultaría muy sencillo para Dinamarca abrir un crédito de quince millones. ¿Por qué nadie piensa en ello? De vez en cuando oímos que alguien es un genio y nunca paga sus deudas; ¿por qué no podría un Estado hacer lo mismo si así se acuer-
277 da? Se abre un crédito de quince millones y no se | usa para amortización alguna sino para la diversión pública. Agasajemos este reino milenario con gozo y alborozo. Así como ahora hay por doquier bolsas en las que dejar dinero[7], podría haber también por doquier cuencos en los que dejar dinero. Todo sería entonces gratis; la visita al teatro sería gratis, la visita a las mujeres públicas, la carrera al Dyrehaugen sería gratis, el propio entierro lo sería, gratis sería el discurso que le dedicasen a uno; gratis, digo; pues cuando se tiene dinero siempre a mano, todo es en cierto modo gratis. A nadie le estaría





permitido ostentar posesiones fijas. Sólo conmigo debería hacerse una excepción. Me reservaría unos 100 reales[8] diarios en el Banco de Londres, por un lado, porque no puedo disponer de menos, por otro lado, porque soy yo quien tuvo la idea, y, finalmente, porque uno nunca puede saber si para cuando hubiese dado con una nueva idea los quince millones habrían sido ya gastados. ¿Qué tendría como consecuencia este bienestar? Lo más grandioso afluiría hacia Copenhague, los artistas, los actores y las bailarinas más grandes. Copenhague se convertiría en una nueva Atenas. ¿Qué consecuencias tendría esto? Todo hombre adinerado se instalaría en esta ciudad. Entre otros, también el emperador de Persia y el rey de Inglaterra vendrían hasta aquí. He aquí mi otra idea. Alguien se apodera de la persona del emperador. Quizás alguien diría que hay tumultos en Persia, un nuevo emperador ocupa el trono, algo que ha ocurrido tantas veces antes, y el antiguo emperador es depreciado. En este caso, mi idea es que sea vendido al turco, pues éste sabe bien cómo sacar de aquél algún dinero. A ello cabe añadir aún otra circunstancia que nuestros políticos parecen perder por completo de vista. Dinamarca es el punto de equilibrio de Europa. Resulta imposible imaginar una existencia más feliz que ésta. Y lo sé por experiencia propia. En una ocasión yo era el punto de equilibrio de una familia; podía hacer lo que quisiera, que nunca repercutía en mí sino siempre en los otros. ¡Ah! ¡Ojalá mi discurso penetrase en vuestros oídos! ¡Vosotros que ocupáis los más altos cargos a fin de aconsejar y aconsejar, vosotros, varones del rey y de su pueblo, sabios y juiciosos ciudadanos de todas las clases, mirad de una vez a vuestro alrededor! La vieja Dinamarca se derrumba, es fatal, se derrumba de tedio, esto es lo más fatal de todo. En la Edad Antigua se convertía en rey quien más bellamente cantaba a los difuntos; en nuestra época debería ser rey quien contase las mejores gracias, y príncipe heredero quien diese pie a contar las mejores gracias.

¿Mas hacia dónde me arrastras, hermosa y emotiva exaltación? ¿He de abrir mi boca para apelar a la época actual, para iniciarla en
mi | sabiduría? Ni hablar; pues, en rigor, mi sabiduría no se aplica 278
*zum Gebrauch für Jedermann* [al uso de cada cual] y callar la boca con las reglas de la prudencia es siempre lo más prudente. O sea, que no deseo tener discípulos; ahora, si uno se acercase a mi lecho de muerte, quizás, seguro al fin de que todo acababa, en un ataque de delirio filantrópico, le susurraría mi doctrina al oído, sin estar seguro de si le habría hecho un favor o no. Se habla mucho de que el hombre es un animal sociable cuando en el fondo es una bestia de presa, algo de lo cual uno no sólo se convence observando su dentadura. Por eso toda

esta cháchara sobre sociabilidad y sociedad es en parte una hipocresía atávica y, en parte, una taimada perfidia.

Todos los hombres son tediosos. La palabra misma ofrece la posibilidad de una clasificación. La palabra «tedioso» puede designar tanto a un hombre que aburre a otro como a uno que se aburre a sí mismo. Quienes aburren a otros son la plebe, el vulgo, la infinita chusma humana en general; quienes se aburren a sí mismos son los escogidos, la nobleza. Lo más extraño es que quienes no se aburren, aburren por lo general a otros, mientras que, por el contrario, quienes se aburren, distraen a otros. Quienes no se aburren son, por lo general, los que de uno u otro modo están muy atareados, pero éstos son precisamente los más tediosos de todos, los más insoportables. Al parecer, esta clase animal no es fruto de la concupiscencia del varón y del placer de la mujer. Al igual que las clases animales más bajas, ésta destaca por un alto grado de fertilidad y procrea hasta lo increíble. Inconcebible resulta también que la Naturaleza necesite nueve meses para producir seres como ésos, los cuales más bien podrían ser producidos por veintenas. La otra clase de hombres, los distinguidos, son los que se aburren. Como ya ha sido mencionado más arriba, por lo general divierten a otros, en ocasiones, y digamos que en apariencia, al populacho; en un sentido más profundo, a los iniciados. Cuanto más a fondo se aburren, más potente resulta el medio de esparcimiento que ofrecen a los otros, también cuando el tedio alcanza su grado sumo, ya que, entonces, o bien (ésta es su determinación pasiva) mueren de tedio, o bien (ésta es su determinación activa) se pegan un tiro por curiosidad.

La ociosidad, suele decirse, es madre de todos los vicios. A fin de impedirlos se recomienda trabajar. Sin embargo, se desprende tanto de la temida ocasión como del medio recomendado que las cosas así vistas corresponden a una extracción muy plebeya. La ociosidad como tal no es en modo alguno madre de ningún vicio, al contrario, se
279 trata de una vida ciertamente divina, | si es que uno no se aburre. Sí, la ociosidad puede dar pie a que uno pierda su fortuna, etc.; pero la naturaleza noble no teme nada de eso, sino aburrirse. Los dioses olímpicos no se aburrían, vivían felices en feliz ociosidad. Una belleza femenina que ni cose ni hila ni plancha ni lee ni hace música, es feliz en ociosidad, pues no se aburre. La ociosidad está tan lejos de ser madre de todos los vicios que más bien es lo verdaderamente virtuoso. El tedio es la raíz de todo mal y es a éste al que hay que mantener a distancia. La ociosidad no es el mal; más bien cabe afirmar que quien no tiene sentido de la ociosidad muestra con ello que no ha alcanzado lo humano. Hay una incansable actividad que excluye al





hombre del mundo espiritual y lo instala en la clase animal donde, por instinto, debe mantenerse siempre en movimiento. Hay hombres que tienen un don extraordinario para convertirlo todo en un negocio, cuya vida entera es un negocio, en el que enamorarse y casarse, una payasada y la admiración de una obra de arte se miden por el mismo celo comercial con el que trabajan en el despacho. El proverbio latino *otium est pulvinar diaboli* [el ocio es la almohada del diablo] es del todo cierto; pero el diablo no dispone de tiempo para apoyar su cabeza sobre esa almohada cuando uno no se aburre. Ahora, como la gente cree que el sino del hombre es trabajar, la oposición es correcta: ociosidad — trabajo. Yo doy por sentado que el sino del hombre es entretenerse y mi oposición no es por ello menos correcta.

El tedio es el panteísmo demoníaco. Si uno permanece en él como tal, entonces se convierte en el mal; por el contrario, en cuanto es superado, es verdadero, pero uno lo se supera sólo entreteniéndose — *ergo* uno debe entretenerse. Decir que se supera trabajando comporta cierta vaguedad, ya que la ociosidad puede ser ciertamente superada mediante el trabajo dado que éste es su opuesto, pero el tedio no, algo que vemos en los trabajadores más ocupados, en el oficioso abejorreo de los insectos más zumbantes, que son los más tediosos de todos; y cuando no se aburren, ello se debe a que no tienen idea alguna de qué sea el tedio, mas no por eso ha sido éste superado.

El tedio es en parte una genialidad espontánea y en parte una espontaneidad adquirida. La nación inglesa es en todo y por todo la nación paradigmática. Rara vez damos con la verdadera indolencia genial, no se encuentra en la Naturaleza, pertenece al mundo del espíritu. De vez en cuando damos | con un viajero inglés que, cual 280
encarnación de aquella genialidad, es una pesada e inamovible marmota, cuya completa riqueza lingüística culmina en un único monosílabo, una interjección mediante la que designa su más excelsa admiración y su más profunda indiferencia, porque admiración e indiferencia han acabado por indiferenciarse en la unidad del tedio. Ninguna otra nación salvo la inglesa produce curiosidades naturales como ésta; cualquiera que pertenezca a otra nación será siempre algo más vívido, no tan absolutamente muerto de nacimiento. La única analogía que se me ocurre es la del apóstol de la vacía exaltación, quien recorrió asimismo el mundo acompañado de una interjección; personas que por encima de todo hacen del hecho de estar exaltado una profesión se encuentran por todas partes, y tanto si sucede algo significativo como si sucede algo insignificante, exclaman: ¡oh!, ¡uy!, porque para ellos la diferencia entre lo significativo y lo insignificante ha

acabado por indiferenciarse en el ciegamente ruidoso vacío de la exaltación. El subsiguiente tedio es de ordinario fruto de un esparcimiento mal comprendido. Así pues, que el medio contra el tedio pueda propiciarlo, parece inquietante; pero sólo puede propiciarlo cuando se utiliza incorrectamente. Un esparcimiento incorrecto, excéntrico en general, también lleva consigo el tedio, y así es como prospera y se muestra como algo espontáneo. Así como con respecto a los caballos se distingue entre un acceso de rabia idiopática y un acceso de rabia endémica, aunque ambos se denominen «accesos de rabia», así también es posible diferenciar entre dos clases de tedio, las cuales, sin embargo, coinciden con la definición del tedio.

El panteísmo radica por lo general en la determinación de plenitud; con el tedio sucede todo lo contrario, que se basa en el vacío, siendo precisamente por eso una determinación panteísta. El tedio descansa en esa nada que serpentea a través de la existencia y su vértigo es como aquél que se desprende de mirar hacia abajo en un infinito abismo, infinitamente. Y es posible deducir que ese esparcimiento excéntrico se basa en el tedioso hecho de que el esparcimiento resuena sin eco, justamente porque en la nada no hay mucho que haga posible una resonancia.

Claro que si el tedio, como se ha explicado en lo anterior, es la raíz de todo mal, qué otra cosa ha de ser más natural que procurar vencerlo. Sin embargo, lo que cuenta aquí como en cualquier otra
281 parte es una sosegada premeditación, no fuese que, | demoníacamente poseído por el tedio al intentar rehuirlo, uno acabase afanándose en él. Aquello por lo que claman quienes se aburren es el cambio. En esto estoy completamente de acuerdo con ellos, pero se trata de actuar por principio.

Mi discrepancia de la visión general queda de sobra expresada con la palabra: rotación de cultivos. En esta expresión radicaría una ambigüedad; si tuviese que destinar en dicha palabra un espacio a la denominación del método habitual, diría que la rotación de cultivos consiste en ir alternando el terreno sin cesar. Sin embargo, no es así como los campesinos utilizan esta expresión. A pesar de esto, querría utilizarla de ese modo por un instante para hablar de la rotación de cultivos que obedece a la ilimitada infinitud del cambio, de su dimensión extensiva.

Esta rotación de cultivos es la vulgar, la no-artística, y radica en una ilusión. Uno está harto de vivir en el campo y viaja a la capital; uno está harto de su país natal y viaja al extranjero; uno está *europamüde* [cansado de Europa] y viaja a América, etc., uno se entrega a la exaltada esperanza de un viaje interminable de estrella en estrella.





Puede que la maniobra sea otra, y, aun así, ser extensiva. Uno está harto de comer en vajilla de porcelana y lo hace en vajilla de plata; uno está harto de comer en vajilla de oro y quema la mitad de Roma para contemplar el incendio de Troya. Este método se supera a sí mismo y es la infinitud perversa. Además, ¿qué consiguió Nerón con eso? No, el emperador Marco Aurelio Antonino fue más listo diciendo: ἀναβιῶναί σοι ἔξεστιν· ἴδε πάλιν τὰ πράγματα, ὡς ἑώρας· ἐν τούτῳ γαρ τὸ ἀναβιῶναι (Βιβλιον Z., β) [«En tus manos está comenzar la vida de cero. Revisa las cosas que antaño hiciste. Comenzar la vida de cero es justamente eso» (Libro V, 2)][9].

El método que yo propongo no radica en transformar el terreno sino, como la verdadera rotación de cultivos, en cambiar el método de explotación y las clases de simiente. Aquí radica ya el principio de limitación, que es el único que salva en este mundo. Cuanto más se limita uno, más se dota uno de inventiva. Un preso solitario está tan dotado de inventiva que una simple araña puede serle de gran entretenimiento. Sólo hace falta pensar en los años escolares, cumplida una edad en que no se toma consideración estética alguna a la hora de escoger a quiénes habrán de instruirlo a uno, por lo cual éstos suelen ser siempre muy tediosos. ¿Acaso no está uno dotado entonces de inventiva? ¡Cuánto puede entretenerlo a uno haber atrapado una mosca y mantenerla en cautiverio bajo una cáscara de nuez! ¡Cuánto puede alegrarle a uno haber agujereado la mesa para encerrar una mosca y mirarla a través de una hoja de papel! ¡Cuán entretenido puede resul-
tar prestar atención a | una monótona gotera! ¡En qué esmerado ob- 282
servador se convierte uno! Ni el más mínimo ruido ni movimiento se le escapa. He aquí, en su punto extremo, el principio que no busca satisfacción en lo extensivo sino en lo intensivo.

Cuanto más dotado de inventiva está un hombre para cambiar el método de explotación, tanto mejor; pero cualquier mínimo cambio se circunscribe a la regla general implícita en la relación entre *recordar* y *olvidar*. La vida entera transcurre en estas dos corrientes y por eso se trata de dominarlas como es debido. Sólo tras tirar la esperanza por la borda empieza uno a vivir artísticamente; mientras uno tiene esperanza, no puede limitarse. Resulta bastante bonito ver a un hombre adentrarse en un lago con el viento de la esperanza a favor; uno puede aprovechar la oportunidad de dejarse remolcar por ella, pero nunca debe llevarla a bordo en la propia embarcación, mucho menos como piloto, pues se trata de un capitán desleal. Por ello la esperanza era también el único don inquietante de Prometeo; en lugar de dar a los hombres la presciencia de los inmortales, les dio la esperanza.

Olvidar — eso lo quieren todos; y cuando topan con algo desagradable, siempre dicen que quién pudiera olvidar. Pero olvidar es un arte que debería ser ensayado previamente. Poder olvidar depende siempre de cómo tiene uno las cosas en la memoria; pero el modo en que uno tiene las cosas en la memoria depende siempre a su vez de cómo uno experimenta la realidad. Quien insiste en correr apresado por la esperanza recordará de modo que no será capaz de olvidar. *Nil admirari* [No admirarse de nada][10] es por eso la filosofía de la vida propiamente dicha. Cada momento de la vida debe tener un sentido no mayor del que le permita uno, en cualquier instante, olvidarlo; por otro lado, cada momento de la vida debe tener para uno el suficiente sentido como para que se lo tenga en la memoria a cada instante. La mejor edad para tener cosas en la memoria es también la más olvidadiza, es la primera edad. Cuanto más poéticamente se tienen las cosas en la memoria, más fácilmente se olvidan, pues, tener las cosas en la memoria poéticamente sólo es, en rigor, una expresión del olvido. Cuando tengo las cosas en la memoria poéticamente, ha ocurrido ya un cambio en lo experimentado que ha hecho que pierda todo lo que tenía de doloroso. De modo que, para poder recordar, uno debe poner atención en cómo vive y, sobre todo, en cómo goza. Si uno va gozando con frescura hasta el final, tomando siempre con uno lo más elevado que el goce puede dar, no estará en condiciones ni de recordar ni de olvidar. Y es que uno no tiene entonces nada más
283 para recordar que un | hartazgo que sólo desea olvidar, pero que ahora le molesta con un recuerdo involuntario. Por eso, cuando nota que el goce o un momento vital lo arrastra con demasiada fuerza, uno se retiene un instante y recuerda. No hay ningún otro medio que dé mejor a probar lo que conlleva perseverar en demasía. Desde el principio uno mantiene el mando del goce; no iza todas las velas por cualquier decisión; se aficiona con cierto recelo y sólo entonces está uno en condiciones de desmentir el proverbio que dice que uno no puede a la vez guardar la oveja y cardar la lana. Es cierto que la policía prohíbe llevar armas escondidas, pero ningún arma es más peligrosa que el arte de poder recordar. Es un sentimiento muy particular el que uno tiene cuando, estando inmerso en el goce, lo contempla a fin de recordar.

Entonces, habiendo uno perfeccionado su arte de olvidar y su arte de recordar, está en condiciones de jugar al rehilete con toda la existencia.

Por la potencia para olvidar puede medirse en rigor la elasticidad de un hombre. Quien no puede olvidar, no llega a mucho. Yo no sé si en algún lugar ha de manar un Leteo, pero lo que sí sé es que ese arte





puede desarrollarse. Claro que éste no consiste en modo alguno en hacer desaparecer cada impresión sin dejar rastro, pues el olvido no es idéntico al arte de poder olvidar. Resulta fácil ver lo poco que entiende la gente en general de este arte; pues la mayor parte de las veces sólo quieren olvidar lo desagradable, no lo agradable. Esto comporta una perfecta estrechez de miras. El olvido es precisamente la expresión perfecta de la asimilación en sentido propio, la cual reduce lo experimentado a caja de resonancia. Por eso es la Naturaleza tan grandiosa, porque ha olvidado que era caos, pero este pensamiento puede reaparecer cuando sea. Puesto que uno concibe casi siempre el olvido sólo en relación con lo desagradable, lo concibe casi siempre como una sobrecogedora fuerza salvaje. Pero el olvido es, por el contrario, un calmoso menester que debe serlo tanto en relación con lo agradable como con lo desagradable. También lo agradable contiene en calidad de pasado, precisamente en calidad de pasado, un desagrado en virtud del cual puede despertar la añoranza; este desagrado se supera mediante el olvido. Lo desagradable tiene un aguijón, eso lo reconocen todos. También éste es arrancado por el olvido. Pero si, por el contrario, uno se comporta como muchos de los que chapucean en el arte de olvidar, deshaciéndose de un golpe de lo desagradable, pronto comprobará de qué sirve. En un momento de descuido le sorprende | a uno con toda la fuerza de lo repentino. 284
Esto se opone totalmente a la ordenada disposición de una cabeza juiciosa. Ningún accidente, ningún contratiempo es tan poco afable ni tan sordo como para no dejarse camelar; el mismo Cerbero aceptó las tortas de miel y no sólo las chiquillas se dejan deslumbrar. Uno lo persuade, despojándolo así de su acritud, y lo que uno desea no es ya olvidarlo, sino olvidarlo para recordarlo. Incluso tratándose de memorias de tal naturaleza que se diría que el olvido eterno es el único medio contra ellas, uno se permite semejante ardid, y al desenvuelto la falsificación le da buen resultado. El olvido es la tijera con la que uno corta para siempre lo que no puede usar, aunque, desde luego, bajo la más estricta vigilancia del recuerdo. Olvido y recuerdo son, entonces, idénticos, y esta identidad artísticamente procurada es el punto arquimédico gracias al cual uno levanta el mundo entero. Cuando uno dice que guarda algo en el baúl de los recuerdos alude a la vez a que eso se olvida y a que a pesar de todo se conserva.

El arte de recordar y de olvidar ha de prevenir también que uno se encalle en unas circunstancias de vida concretas asegurándole el perfecto vaivén.

Guárdese uno bien de la *amistad*. ¿Cómo se define un amigo? Un amigo no es lo que en filosofía se llama lo otro necesario[11], sino lo

tercero superfluo. ¿Cuáles son las ceremonias de la amistad? Se bebe por el tuteo, se abre una vena, se mezcla la propia sangre con la del amigo. Es difícil determinar cuándo llega este momento, pero se anuncia de modo enigmático, se siente, uno no puede seguir tratándose de usted. En presencia de este sentimiento nunca podría darse el caso de un error como el cometido por Gert Vestphaler, a quien le dio por tutearse con el verdugo. — ¿Cuál es la marca segura de la amistad? La Antigüedad responde: *idem velle, idem nolle ea demum firma amicitia* [«querer lo mismo, no querer lo mismo, esto es en una palabra la firme amistad»][12], y, además, es tediosa en extremo. ¿Cuál es el significado de la amistad? Asistencia mutua a base de consejos y de actos. Por eso se asocian dos amigos tan estrechamente, para serlo todo para el otro; y ello a pesar de que un hombre no puede ser para otro nada de nada más que un estorbo. Sí, uno puede ayudar al otro con dinero, ayudarle a ponerse y a quitarse el abrigo, ser su humilde servidor, acudir con toda sinceridad a una fiesta de fin de año, *idem* a una boda, a un parto y a un responso.

Pero, por mantenerse al margen de la amistad, uno no tiene que
285 vivir | sin contacto con la gente. Al contrario, pues estas relaciones bien pueden en algún que otro momento dar un giro más profundo, sólo que a mayor velocidad, de modo que uno siempre puede apearse de ellas. Suele opinarse que un comportamiento tal deja recuerdos desagradables, que lo desagradable reside en que una relación que para uno significaba algo merma hasta no significar nada. Sin embargo, esto es un malentendido. Lo desagradable es precisamente un ingrediente picante en la hosquedad de la vida. Además, la misma relación puede recuperar su significado de un modo distinto. Lo que uno debe procurar es no encallarse nunca y esconder el olvido en la manga hasta el final. El campesino experimentado barbecha de vez en cuando, la doctrina de la prudencia social recomienda lo mismo. Sin duda que todo retorna, pero de otro modo; lo que una vez fue incluido en la rotación se mantiene, pero varía en virtud del modo de cultivo. Por ello, es de recibo que uno espere volver a encontrar a sus viejos amigos y conocidos en un mundo mejor, aunque no comparta con la multitud el temor de que aquellos hubiesen cambiado tanto que ya no pudiese reconocerlos; uno teme más bien que permanezcan del todo inalterados. Es increíble en cuánto puede salir ganando incluso la persona más insignificante con una conducción tan razonable.

No se involucre uno nunca en el *matrimonio*. Los desposados se prometen amor por toda la eternidad. Bien poco cuesta, pero tampoco significa gran cosa; pues si uno da fin al tiempo, seguro que da fin





también a la eternidad. Por eso, si en lugar de decir «por toda la eternidad» los implicados dijesen «hasta Pascua»[13] o «hasta el primero de mayo»[14], su discurso tendría un sentido; en ese caso se diría algo y ese algo incluso podría ser mantenido. Además, ¿cómo van las cosas en el matrimonio? Al poco tiempo, una de las partes nota ya que van por mal camino; enseguida se queja la otra parte y pone el grito en el cielo: ¡infidelidad, infidelidad! Al poco tiempo, la otra parte arriba al mismo punto, con lo que se restablece la neutralidad, dado que la infidelidad recíproca deja paso al contento y deleite mutuos. Entretanto, ya es, sin embargo, demasiado tarde; pues un divorcio acarrea grandes dificultades.

Yendo así las cosas en el matrimonio, no es de extrañar que éste se refuerce mediante puntales de orden moral. Cuando uno se quiere divorciar de su esposa, otros gritan: es una persona infame, un cana-
lla, etc. ¡Menuda necedad! ¡Y menudo | ataque indirecto al matri- 286
monio! O bien el matrimonio tiene realidad en sí mismo, y, en ese caso, aquél ya tiene bastante castigo con deber prescindir de ésta; o bien no tiene realidad alguna y, en ese caso, injusto es injuriarle, pues es más sabio que otros. Si uno se hartara de su dinero y lo tirase por la ventana, nadie diría que era una persona infame; pues o bien el dinero tiene realidad y, en ese caso, bastante castigo tiene uno con verse privado de él, o bien no tiene realidad alguna y, en ese caso, se es sabio.

Guárdese uno siempre de contraer una relación para toda la vida en cuyo seno se puede llegar a ser muchos. Por eso es siempre peligrosa la amistad y aún más el matrimonio. Es cierto que se dice que los desposados acaban siendo uno[15]; pero éste es un dicho oscuro y místico. Al multiplicarse pierde uno la libertad y no puede calzarse las botas de viaje cuando le place, no puede vagar con veleidad. Si uno tiene esposa, es difícil; si tiene esposa y quizás hijos, es arduo; si tiene esposa e hijos, es imposible. Es cierto que contamos con el ejemplo de aquella gitana que se cargó a la espalda a su marido durante toda la vida; pero esto es ante todo una rareza y, además, a la larga, también fatigoso — para el marido. En virtud del matrimonio uno cae además en una fatal continuidad de usos y costumbres, y los usos y las costumbres, como el tiempo y el viento, son del todo imponderables. Por lo que yo sé, en Japón es uso y costumbre que también los esposos yazcan en la cama tras el parto. ¿Cuándo llegará el momento de introducir en Europa costumbres de países extranjeros?

La amistad ya es peligrosa; el matrimonio lo es aún más. Pues la mujer es y será la ruina del hombre desde el momento en que éste contrae un vínculo duradero con ella. Pongamos un joven fogoso

como un corcel árabe, permitamos que se case: está perdido. Primero, la mujer se enorgullece, luego flaquea, luego se desmaya, luego se desmaya él y luego se desmaya toda la familia. El amor de una mujer sólo es disimulo y flaqueza.

Pero por no involucrarse en el matrimonio no debe la vida de uno carecer de erotismo. Lo erótico debe constar también de infinitud, pero de infinitud poética, la cual tanto puede ser limitada a una hora como a un mes. Cuando dos personas se enamoran mutuamente e intuyen que están hechas la una para la otra, de lo que se trata es de tener el coraje de romper; pues con perseverar sólo se pierde, nada se gana. Parece una paradoja, y lo es para el sentimiento, no
287 para el entendimiento. En este | ámbito se trata sobre todo de poder
hacer uso de los estados de ánimo; si uno es capaz de ello, puede procurar una inagotable variedad de combinaciones.

Que no asuma uno nunca un *alto cargo*. Haciéndolo se convierte sin más en un zutano, en una minúscula clavija en la maquinaria del cuerpo político; uno deja de ser el dueño de la explotación agrícola y, en ese caso, la teoría sirve de bien poco. Uno obtiene un título y en ello radica la consecuencia del pecado y del mal. Tanto si el avance es rápido como si es lento, la ley a la que uno se somete es igualmente tediosa. Uno no se saca nunca un título de encima a no ser mediante un delito que le deparase una fustigación; pero ni siquiera en ese caso puede uno estar seguro de no ser indultado por resolución real, recuperando así su título.

Por más que uno se mantenga al margen de los altos cargos no debe mantenerse inactivo, sino hacer hincapié en toda ocupación que sea idéntica al ocio; debe cultivar toda clase de artes no lucrativas. Con todo, uno no debe desarrollarse en este aspecto tanto de modo extensivo como intensivo y, aun cuando entrado en años, debe mostrar la exactitud del viejo dicho de que los niños se contentan con poco.

Así también, de acuerdo a la doctrina de prudencia social, uno debe ir variando el terreno en cierto grado; pues en el caso de que viviéramos relacionándonos sólo con una persona, el método de rotación daría mal resultado, como sucedería con un campesino que sólo poseyese una fanega de tierra, de lo cual se seguiría la imposibilidad de barbechar, tan extremadamente importante; por eso mismo debe uno variar sin cesar, y éste es el secreto propiamente dicho. Con este fin, uno debe dominar necesariamente los estados de ánimo. Dominarlos en el sentido de que debería poder hacer gala de ellos cuando quisiera, eso es imposible, pero la prudencia enseña cómo aprovechar el momento. Así como un experimentado marinero, siem-





pre atento, contempla la superficie del agua y ve venir las ráfagas a lo lejos, así también debe siempre uno ver venir los estados de ánimo. Debe saber qué efecto tiene el estado de ánimo en uno y suponerlo en los otros antes de endosárselo. Primero se tañe para propiciar las notas dominantes y para ver lo que asoma en una persona; más tarde siguen las notas sostenidas. Cuanta más práctica se tiene, con mayor facilidad se convence uno de que a menudo las personas encierran muchas cosas en las que uno nunca piensa. Cuando las personas sensibles, que como tales son en extremo tediosas, se encolerizan, a menudo son entretenidas. La guasa es sobre todo un magnífico medio de exploración.

| En la arbitrariedad radica todo el secreto. Uno cree que ser 288
arbitrario no es un arte y, sin embargo, se requiere un profundo estudio para ser arbitrario de manera tal que uno mismo pueda deleitarse con ello sin extraviarse. Uno no goza lo inmediato sino algo bien distinto que uno mismo entremete con plena arbitrariedad. Contemplando la escena central de una obra de teatro, leyendo la tercera parte de un libro, obtenemos un goce bien distinto del que el escritor buenamente le había destinado a uno. Uno goza de algo de modo totalmente casual, contempla toda la existencia desde esa posición y permite que toda su realidad vare en ella. Pondré un ejemplo. Había una vez un hombre cuyo parloteo sobre una relación de toda la vida me obligó a escuchar. A la mínima estaba listo con una pequeña disertación filosófica en extremo tediosa. Estando a punto de desesperarme, descubro de repente que él transpiraba de manera extraordinaria mientras hablaba. Dicho sudor atrajo entonces toda mi atención. Vi cómo las perlas de sudor se agrupaban sobre su frente tras lo cual formaban riachuelos, cómo se deslizaban nariz abajo y acababan en una masa con forma de gota que colgaba del puntiagudo extremo de la nariz. Desde este instante todo hubo cambiado; llegó incluso a alegrarme el incitarlo a emprender su instrucción filosófica, sólo para observar el sudor sobre su frente y su nariz. Baggesen habla en algún lugar[16] acerca de un hombre y dice que éste es de seguro alguien muy decente, pero que él tiene algo que objetarle: que nada rima con su nombre. Así, es en extremo saludable dejar que las realidades de la vida resulten indiferentes a un interés arbitrario como el mencionado. Uno convierte lo casual en absoluto y, en cuanto tal, en objeto de admiración absoluta. Esto tiene un efecto magnífico, sobre todo cuando los ánimos están en movimiento. Hay muchos hombres en cuyo caso este método es un magnífico medio de estimulación. Uno lo considera todo en la vida como una apuesta, etc. Cuanto más consecuentemente logra uno mantener su arbitrariedad, más entretenidas son

también las combinaciones. La variación del resultado pone siempre de manifiesto si uno es un artista o un chapucero; hasta cierto punto, todos hacen lo mismo. El ojo con el que se ve la realidad debe modificarse sin cesar. Los neoplatónicos admitían que las personas que en el mundo habían sido menos perfectas se convertían tras la muerte en animales más o menos perfectos, según lo merecido. Aquellos que, por ejemplo, habían practicado virtudes burguesas en menor grado
289 (los detallistas) se convertían en | animales burgueses, por ejemplo, en abejas. Una consideración de la vida como ésta, que contempla a todas las personas del mundo convertidas en animales o en plantas (Plotino también opinaba esto mismo, que algunos se convertían en plantas) ofrece una amplísima variedad. El pintor Tischbein intentó dar una imagen ideal de cada persona como animal[17]. Su método tiene el fallo de ser demasiado serio y de afanarse por dar con una similitud real.

Con la arbitrariedad que está dentro de uno se corresponde la casualidad que está fuera de uno. Se debe mantener siempre un ojo abierto para lo casual, estar siempre *expeditus* [dispuesto] por si alguien se ofreciese. Los así llamados placeres de sociedad, para los cuales uno se prepara con ocho o quince días de antelación, no significan gran cosa; por el contrario, la cosa más insignificante puede convertirse por casualidad en fausto material de entretenimiento. No es posible entrar aquí en detalle; hasta ese punto no llega teoría alguna. Incluso la teoría más circunstanciada es pura miseria comparada con lo que el genio fácilmente descubre en su ubicuidad.

## NOTAS

1. Kierkegaard cita el texto griego de Aristófanes probablemente según la edición de G. Dindorf, *Aristophanis Comoediae*, vols. 1-2, Leipzig, 1830, ctl. 1051, vol. 1, pp. 149 s.

2. La versión alemana de J. G. Droysen corresponde a la edición *Des Aristophanes Werke*, vols. 1-3, Berlin, 1835-1838, ctl. 1052-1054.

3. Alusión al concepto dialéctico de negación y a su función en la lógica hegeliana.

4. Se trata de una asamblea de los representantes de los diversos estamentos sociales para cada una de las cuatro provincias (las Islas, Jutlandia, Slesvig y Holstein) que desde 1843 funcionaba en Dinamarca. Los representantes se reunían una vez cada dos años.

5. Los Estados Generales publicaban sus logros y realizaciones en gacetas de circulación local.

6. Tras la publicación en el otoño de 1835 de la situación de las finanzas danesas, se constituyó un comité de representantes a fin de elaborar un proyecto para adoptar medidas de ahorro que debían afectar también al presupuesto de la familia real danesa.





7. Kierkegaard se refiere a las alcancías que se encontraban a las puertas de las iglesias de Copenhague y que contribuían en gran medida a la colecta de medios públicos para el sufragio de los pobres de la ciudad.

8. Equivale a 100 doblones. El sueldo anual de un alto cargo público en 1840 era de 1.200 doblones; un apartamento de cuatro habitaciones amplias en un distinguido distrito de la ciudad costaba alrededor de 170 doblones al mes.

9. Cf. *M. Antoninus, Commentarii libri XII*, ed. de J. M. Schultz, Leipzig, 1829, ctl. 1218, p. 179.

10. Frase inicial de la obra de Horacio *Espistolae*, cf. *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, ctl. 1248, p. 232.

11. De acuerdo a la *Lógica* hegeliana, la existencia puede concebirse como algo concreto sólo porque está determinada por algo «otro». Véase G. W. F. Hegel, *Werke, Jub.*, vol. 4, pp. 122 s.

12. De acuerdo al historiador romano Salustio en *Catilinae Coniuratio*, la sentencia habría sido pronunciada por Catilina. Cf. *C. Sallusti Crispi opera quae supersunt*, ed. de F. Kritzius, vols. 1-2, Leipzig, 1828-1834, ctl. 1269-1270, vol. 1, p. 98. Kierkegaard poseía la traducción danesa de esta obra, realizada por P. M. Møller, Copenhague, 1811, ctl. 1273 (p. 25).

13. En danés *til Paaske*. Expresión popular con la que se remite un acontecimiento a un tiempo futuro indeterminado o lejano, sugiriendo así que tal vez nunca llegará a producirse.

14. En danés *til forstkommende Maidag*. El primero de mayo era el día en que era renovado el personal de servicio doméstico y, por tanto, un momento de cambio y traslado para muchas personas en Dinamarca.

15. Cf. Gén 2,24. La expresión forma parte del ritual de nupcias *Forordnet Alter-Bog for Danmark* [Reglamento eucarístico de Dinamarca], Copenhague, 1830, ctl. 381, p. 259.

16. Kierkegaard se refiere a unos versos del poema satírico *Theateradministratoriade* [La gerentiada], en *Jens Baggesens danske Vaerker*, ed. de los hijos del autor y C. J. Boye, vols. 1-12, Copenhague, 1827-1832, ctl. 1509-1520.

17. Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), amigo de Goethe. Kierkegaard tiene probablemente en cuenta un poema de este último, cf. *Goethes Werke*, cit., vol. 2, p. 168, 1828.

# DIARIO DEL SEDUCTOR

292 | *Sua passion' predominante*
*é la giovin principiante*

[Su pasión predominante
es la joven principiante]

*Don Giovanni*, Aria cuarta[1]

| No puedo disimularme a mí mismo esa angustia que apenas consi- 293
go dominar y que en este preciso instante me sobrecoge, al decidirme a pasar a limpio por interés propio la descuidada copia que en su día logré procurarme con demasiadas prisas y gran inquietud. La situación pinta tan angustiosa, aunque también tan reprochable para mí como entonces. Contra la costumbre, él no había cerrado con llave su secreter, así que su entero contenido estaba a mi disposición; pero de poco serviría que yo intentase ahora sobredorar mi conducta evocando que, a pesar de ello, no abrí ningún cajón. Uno de los cajones estaba abierto. En él había una multitud de papeles sueltos y sobre ellos yacía un libro de grandes cuartillas encuadernado con refinado gusto. Sobre la página que miraba hacia arriba había sido depositada una viñeta de papel blanco, sobre la cual él había escrito de su puño y letra: *commentarius perpetuus Núm. 4*. En vano intenté convencerme, entretanto, de que si esa página del libro no hubiese mirado hacia arriba, y si ese llamativo título no me hubiese tentado, no habría caído en la tentación o cuando menos habría opuesto resistencia. El título era ya curioso, aunque no lo era tanto de por sí como debido a su entorno. Con una somera ojeada sobre los papeles sueltos me percaté de que contenían apreciaciones sobre situaciones eróticas, varias alusiones a alguna que otra relación y bocetos de cartas de naturaleza muy particular con cuya artística, perfecta y calculada negligencia llegué a familiarizarme. Rememorar ahora la situación tras haber escudriñado el intrigante ser íntimo de este depravado ser humano y, atento a cualquier ardid, hacer amago de dar un paso adelante en dirección al cajón, me causa la misma impresión que debe causarle a un oficial de policía introducirse en la habitación de un falsificador, abrir su repositorio y, en un cajón, dar con una multitud de papeles sueltos, especímenes de escritura; sobre uno hay pequeños restos de follaje, sobre otro, un monograma, sobre un tercero, una línea de escritura invertida. Ello le indica sin más que está sobre la buena pista y la alegría que esto le causa se mezcla con una

294 cierta admiración | por el estudio y la diligencia que aquí son irrecusables. A mí me habría ido de modo algo distinto, ya que estoy menos acostumbrado a rastrear delitos y no voy armado — con una chapa de policía. Habría acabado por sentir ese peso adicional de la verdad que conlleva avanzar por caminos fuera de la ley. En aquella ocasión no me quedé menos corto en pensamientos que en palabras, que es lo que suele ocurrir. Uno se queda pasmado ante una impresión, hasta que la reflexión vuelve a desatarse y, vasta y rápida en sus movimientos, persuade y se insinúa al desconocido forastero. Cuanto más desarrollada está la reflexión, con mayor rapidez sabe contenerse y, cual controlador de pasaportes de viajeros extranjeros, acaba por estar tan familiarizada con las figuras más fabulosas que no se deja atolondrar con facilidad. Pero a pesar de que mi reflexión está sin duda muy firmemente desarrollada, en un primer momento me vi asombrado; recuerdo muy bien que me puse pálido, que casi me caigo en redondo, y la angustia que sentí por ello. Pongamos que hubiese vuelto a casa y me hubiese encontrado desmayado con el cajón en mis manos — nada como la mala conciencia para hacer la vida interesante[2].

El título del libro no me chocó de por sí; pensé que se trataba de una colección de resúmenes, lo cual me pareció muy natural, pues sabía que él siempre había arropado sus estudios con gran celo. Sin embargo, lo que contenía era algo muy distinto. No era ni más ni menos que un diario cuidadosamente mantenido; y así como yo, por lo que conocía acerca de él, no encontraba que su vida precisara de comentario alguno, no iba a negar tampoco, tras la ojeada que acababa de echar en su interior, que el título había sido escogido con mucho gusto y mucho entendimiento, con verdadera superioridad estética y objetiva para consigo mismo y para con la situación. El susodicho título armoniza completamente con el contenido en su totalidad. Su vida ha sido un intento de realizar la tarea de vivir poéticamente. Con un órgano desarrollado para lo que de interesante hay en la vida, ha sabido encontrarlo y, tras dar con ello, ha sabido siempre reproducir lo vivido de un modo cuasi poético. Por ello, su diario no es históricamente preciso o simplemente narrativo, no es indicativo sino subjuntivo. A pesar de que lo vivido, naturalmente, ha sido consignado después de ser vivido, en ocasiones quizás incluso largo tiempo después, a menudo es presentado como si sucediese en ese preciso instante, con tal viveza dramática, que en ocasiones se diría que todo sucede ante los ojos de uno. Que lo hubiese hecho porque tenía al-
295 gún que otro propósito cualquiera con este diario parece de lo más | improbable; que ha tenido una significación personal estrictamente





sólo para él salta a los ojos; y suponer que ante mí yace una obra poética, quizás incluso vista para imprenta, lo impiden tanto el todo como el detalle. Es cierto que nada debía temer por su persona publicándolo, puesto que la mayoría de los nombres son tan curiosos, que no cabe probabilidad alguna de que sean históricos; tan sólo concibo la sospecha de que el nombre de pila sea correcto en términos históricos, pues, de ese modo, él se aseguraba siempre reconocer a la persona real, mientras que cualquier intruso debía ser despistado con el apellido. Así son las cosas al menos con respecto a la joven que yo conocía, alrededor de la cual gira el interés primordial, Cordelia; bien cierto es que se llamaba Cordelia, pero no, en cambio, Wahl.

¿Cómo se explica entonces que el diario haya obtenido, no obstante, un tinte poético parejo? La respuesta a esta pregunta no es difícil, se explica por la naturaleza poética que lo habita, la cual, si se quiere, no es lo bastante rica o, si se quiere, no lo bastante pobre para disociar la poesía de la realidad. Lo poético era ese plus que él aportaba. Este plus era la poeticidad de la que él gozaba en la situación poética de la realidad, lo que retomaba bajo la forma de reflexión poética. Era el segundo goce y el goce era aquello para lo que su vida entera estaba hecha. En el primer caso gozaba personalmente de lo estético, en el segundo caso gozaba estéticamente de su personalidad. En el primer caso, la clave era gozar egoísta y personalmente de aquello que, por una parte, la realidad le brindaba y con lo cual, por otra parte, él había preñado la realidad; en el segundo caso, su personalidad había sido volatilizada, y él gozaba entonces de la situación y de sí mismo en la situación. En el primer caso, necesitaba indefectiblemente de la realidad como ocasión, como móvil; en el segundo caso, la realidad se había ahogado en lo poético. El fruto del primer estadio es, así, la atmósfera de la que se desprende el diario en tanto que fruto del segundo estadio, entendiendo en el último caso el término «fruto» en un sentido algo distinto del primero. Sea como sea, ha contado siempre con lo poético en virtud de la ambigüedad en la que se adentraba su vida.

Detrás del mundo en el que vivimos, allá al fondo hay otro mundo que mantiene con él una relación similar a la que mantienen, en el teatro, la escena real y la que a veces vemos detrás de ella. A través de
un fino velo vemos como un mundo de velos, | más ligero, más eté- 296
reo, de otra calidad que el real. Muchas personas que se muestran corpóreamente en el mundo real no pertenecen a éste sino a aquel otro. Pero que una persona se desvanezca o incluso que desaparezca con respecto a la realidad puede fundarse o bien en la salud o bien en la enfermedad. El último era el caso de esta persona que una vez

conocí sin llegar a conocerla. No pertenecía a la realidad y, sin embargo, tenía mucho que ver con ella. Aunque corría sin cesar a través de ella, incluso cuando más se le entregaba, la excedía. Pero no era el bien el que lo expulsaba, ni tampoco era propiamente el mal; no me atrevería a decir eso acerca de él en este instante. Padecía de una *exacerbatio cerebri* [exacerbación cerebral] para la cual la realidad no era incentivo suficiente; a lo sumo lo era sólo por momentos. No se elevaba por encima de la realidad, no era demasiado débil para soportarla, no, era demasiado vigoroso, pero este vigor era una enfermedad. Tan pronto como la realidad había perdido su significado como incentivo, él quedaba desarmado, en ello radicaba el mal en su caso. Él era consciente de ello incluso en el preciso instante de la incitación y en esta consciencia radicaba el mal.

Yo he conocido a la joven cuya historia constituye el contenido primordial del diario. Si sedujo a algunas más, no lo sé, pero es lo que parece deducirse de sus papeles. Parece además que se ha visto arrastrado a otro tipo de práctica que lo caracteriza de lleno, pues estaba determinado de manera demasiado espiritual como para tratarse de un seductor en sentido genérico. Del diario se deduce también que, en ocasiones, se veía atraído por algo enteramente arbitrario, un saludo, por ejemplo, y no quería a ningún precio recibir nada más, pues aquello era lo más hermoso de la persona implicada. Gracias a sus dotes espirituales sabía tentar a una joven y conducirla hacia sí sin preocuparse de poseerla en sentido estricto. Puedo imaginarme que sabía cómo llevar a una joven hasta el punto culminante en que estaba seguro de que ella lo sacrificaría todo. Llegado el caso, él rompía sin que, por su parte, hubiese tenido lugar el más mínimo acercamiento, sin haber pronunciado ni una sola palabra de amor, sin tan sólo una declaración, una promesa. Con todo, aquello había ocurrido y la infeliz mantenía conciencia de ello con doble amargura, por no tener lo más mínimo que alegar, por verse constantemente aturdida por los más diversos estados de ánimo como en un horrible aquelarre; ora se hacía reproches a sí misma y lo perdonaba, ora le hacía
297 reproches a él y, por fin, dado que la relación | sólo había gozado de realidad en sentido impropio, tenía que luchar por fuerza con la duda de que todo no fuese más que una alucinación. No podía confiarse a nadie, pues en el fondo no tenía nada que confiar. Cuando uno sueña, puede contar su sueño a otros, pero aquello que ella tenía para contar no era ningún sueño, era realidad y, sin embargo, tan pronto se proponía dar cuenta de ello a otro, descargar su preocupada mente, no era nada. De esto, ella se daba perfectamente cuenta. Nadie podía captarlo, ella menos que nadie, y sin embargo pesaba sobre ella





de un modo angustiante. La naturaleza de víctimas como ésta era, claro está, bien particular. No se trataba de jóvenes infelices que, expulsadas de la sociedad o con la idea de haberlo sido, se afligían hasta reponerse y que, de vez en cuando, rebosante el corazón, lo descargaban en el odio o en el perdón. En ellas no había tenido lugar cambio alguno, vivían de acuerdo a las circunstancias habituales, respetadas como siempre, y sin embargo habían cambiado de un modo que era inexplicable para ellas mismas e inconcebible para los demás. Sus vidas no estaban, como la de aquélla, truncadas ni rotas: estaban como curvadas hacia adentro; perdidas para los demás, buscaban en vano encontrarse a ellas mismas. En el mismo sentido en el que podríamos decir que el camino recorrido por él a través de la vida era inescrutable (pues sus pies estaban dispuestos de tal modo que conservaban su rastro consigo, y así es como mejor puedo imaginarme su condición de infinita reflexión sobre sí mismo), en ese mismo sentido no le caían víctimas. Vivía de manera demasiado espiritual para ser un seductor en sentido genérico. De vez en cuando adoptaba sin embargo un cuerpo parastático[3] y era pura sensualidad. Y aún su historia con Cordelia es tan intrincada, que le fue posible actuar como el seducido. Hasta la infeliz joven se siente a veces indecisa al respecto; y es que también aquí sus huellas son tan imprecisas, que toda prueba resulta imposible. Los individuos sólo han sido un incentivo para él, se los sacaba de encima como los árboles se sacuden las hojas — él rejuvenecía, el follaje se marchitaba.

¿Pero cómo se veía todo esto en su cabeza? Habiendo extraviado a tantos otros, pienso yo, ha de acabar por extraviarse a sí mismo. A estos otros los ha extraviado, no en lo exterior sino en lo tocante a su propio interior. Hay algo indignante en el hecho de conducir por senderos errados a un caminante que se encuentra indeciso con respecto al camino a seguir y abandonarlo en su erranza; ahora bien ¿qué es esto comparado con el hecho de llevar a una persona a errar
en sí misma? El errante tiene al menos | el consuelo de que el paraje 298
cambia sin cesar a su alrededor y con cada cambio nace la esperanza de dar con una escapatoria; el que yerra en sí mismo no dispone de un territorio tan grande para moverse y en seguida advierte que hay una órbita de la que no puede salir. Pienso que algo parecido ha de sucederle a él, aunque en mucho mayor medida. No puedo imaginarme nada más agobiante que una cabeza intrigante que pierde el hilo y que ve cómo toda su perspicacia se vuelve en contra suya al despertársele la escrupulosidad; para alguien así se trata entonces de salvar el embrollo. De nada sirve que su zorrera tenga muchas salidas, pues en el preciso instante en que su angustiada alma cree ver ya la pene-

trante luz del día, resulta que se trata de una entrada, y así, cual espantada bestia salvaje perseguida por la desesperación, busca sin cesar una salida y encuentra sin cesar una entrada para dirigirse de nuevo a sí mismo. Una persona como ésta no es siempre lo que llamaríamos un delincuente, pues a menudo se ve decepcionado por sus propias intrigas. Y sin embargo recibe un castigo más atroz que el del delincuente; pues ¿qué es el dolor de la constricción comparado con este delirio consciente? Su castigo tiene un carácter puramente estético; el despertar de la escrupulosidad constituye ya, por lo que a él concierne, una expresión demasiado ética. La escrupulosidad se configura para él tan sólo como una conciencia más elevada, la cual se manifiesta como una inquietud que no lo acusa en un sentido más profundo sino que lo mantiene despierto; no hay rastro de reposo en su infecunda agitación. Tampoco es un demente; pues la multiplicidad de pensamientos finitos no se encuentra petrificada en la eternidad de la demencia.

¡Y la pobre Cordelia! A ella también va a resultarle difícil encontrar paz. En lo más hondo de su corazón, lo perdona, pero no encuentra reposo, pues ora despierta la duda: fue ella quien deshizo los esponsales, ella ocasionó la desgracia, su orgullo se veía atraído por lo inusual; ora se arrepiente, pero no encuentra reposo, pues ora la absuelven los pensamientos acusatorios: fue él quien, en su malicia, trazó este plan en su alma; ora odia, su corazón se descarga en maldiciones, pero no encuentra reposo; vuelve a hacerse reproches, reproches por haber odiado, ella, la pecadora; reproches porque, por más malicioso que él fuese, ella siempre será culpable. Sobre ella pesa que él la haya engañado y más pesa todavía, podría uno sentirse tentado
299 a | afirmar, que él haya despertado en ella la políglota reflexión, que la haya hecho desarrollarse estéticamente lo bastante como para tener que escuchar, no ya con atención y humildad una sola voz, sino muchas lenguas a la vez. Ora despierta el recuerdo en su alma, olvida la falta y la culpa, recuerda los hermosos instantes, se queda pasmada en una afectada exaltación. En momentos como éste no lo recuerda simplemente, lo discierne con una *clairvoyance* [clarividencia] que sólo pone de manifiesto cuán vigorosamente se ha desarrollado. Ella no ve al delincuente que hay en él, pero tampoco la persona noble, le siente sólo de modo estético. En una ocasión, ella me escribió una nota donde se pronunciaba con respecto a él. «A veces era tan espiritual, que me sentía aniquilada como mujer; en otros momentos, tan bravío y apasionado, tan deseoso, que casi me estremecía ante él. A veces yo era como una extraña para él, a veces se entregaba por completo; cuando lo abrazaba, en ocasiones todo cambiaba de repente y





yo me encontraba abrazando una nube[1]. Esta expresión la conocía antes de conocerlo a él, pero él me enseñó a comprenderla; cuando la utilizo pienso siempre en él, así como pienso cada uno de mis pensamientos relacionados con él. Siempre he amado la música; él era un instrumento sin par, siempre conmovido, tenía un diapasón como ningún otro instrumento; era la quintaesencia de todos los sentimientos y estados de ánimo, ningún pensamiento era demasiado elevado para él, ninguno demasiado desesperado; podía bramar cual tormenta de otoño; podía susurrar de modo inaudible. Ni una sola de mis palabras dejó de surtir efecto y, sin embargo, no puedo decir que mis palabras no surtieran el efecto equivocado; pues me resultaba imposible saber el efecto que surtían. Con una angustia incalificable, indescriptible pero misteriosa y bienaventurada, escuchaba yo la música que yo misma suscitaba aunque nunca la suscitase, siempre reinaba la armonía, siempre me arrebataba.»

Atroz como es para ella, atroz llegará a ser para él; esto lo deduzco del hecho de que ni siquiera yo puedo controlar la angustia que me sobrecoge cada vez que pienso en este asunto. También yo he sido arrastrado a este reino de niebla, a este mundo de ensueño en el que uno se atemoriza a cada instante de su propia sombra. Busco en vano salir de ahí; estoy ligado a ello como figura acusadora, como mudo fiscal. ¡Qué curioso! Él ha esparcido el más profundo de los secretos por encima de todo y, aun así, hay un secreto todavía más profundo, y de él soy partícipe, e incluso me he vuelto yo mismo partícipe de modo ilegal. Olvidarlo todo no resultaría. A veces he pensado en | 300
hablarle de ello. ¿Pero de qué serviría? O bien se desdiría de todo, afirmaría que el diario era un experimento poético, o bien me impondría silencio, algo que no puedo negarle, visto el modo en que he llegado a ser su confidente. Y es que no hay nada sobre lo cual descanse tanta seducción y tanta maldición como sobre un secreto.

De Cordelia recibí una colección de cartas. No sé si son todas las que hay, aunque me pareció que en una ocasión dio a entender que ella misma había confiscado algunas. Hice una copia y ahora las pasaré a limpio con el resto de las notas. Es cierto que carecen de fecha, pero aunque hubiese dispuesto de ella no me habría servido de gran ayuda, pues, a medida que avanza, el diario se hace más y más parco en ese aspecto hasta el punto de obviar toda fecha excepto una vez, como si, al progresar, la historia se hiciese cualitativamente significativa; como si, aun tratándose de una realidad histórica, se acercase a tal extremo a ser idea, que las determinaciones temporales fueran por ello indiferentes. En cambio, lo que sí me ha ayudado es que en diversos lugares del diario se encuentra un par de palabras cuyo sig-

nificado yo no captaba al principio. Sin embargo, confrontándolas con las cartas me he dado cuenta de que las motivan. Es por eso por lo que me resultaría muy sencillo intercalarlas en el lugar idóneo; basta que siempre inserte la carta en el lugar donde se encuentra esbozado el motivo de la misma. De no haber encontrado estas directrices, habría incurrido en un malentendido, pues no se me habría ocurrido algo cuya probabilidad se desprende del diario, a saber, que en algunas ocasiones las cartas se siguen con tanta frecuencia que se diría que ella había recibido varias en un solo día. De haberme guiado por mi propio pensamiento, seguro que las habría distribuido de manera más equitativa sin intuir siquiera el efecto que él conseguía mediante la apasionada energía con la que se ha servido de este medio, así como de cualquier otro, a fin de mantener a Cordelia en la cima del apasionamiento.

Además de información completa al respecto de su relación con Cordelia, el diario contenía alguna que otra breve descripción entrelazada con aquélla. Allí donde se encontraba una de ésas, en el margen constaban las letras NB. Estas descripciones no guardan relación alguna con la historia de Cordelia, pero me han ofrecido una vívida idea del significado de una expresión que él utilizaba a menudo y que
301 yo antes entendía de manera muy diferente: | siempre hay que echar un anzuelo suplementario. Si hubiese caído en mis manos un volumen anterior de este diario, presumiblemente habría dado con varias de las que él mismo en algún margen denomina *actiones in distans* [acciones en la distancia]; pues él mismo manifiesta que Cordelia lo tenía demasiado ocupado y no disponía de tiempo para echar un vistazo a su alrededor.

Poco después de haber abandonado a Cordelia, recibió un par de cartas de parte de ésta que le devolvió sin abrir. Entre las cartas que Cordelia me cedió se encontraban también éstas. Ella misma había rasgado el lacre, así que me permití copiarlas. Ella nunca me ha comentado el contenido de las mismas; en cambio, acostumbraba, al mencionar su relación con Johannes, a recitar un poemita, por lo que sé, de Goethe, el cual, dependiendo siempre de su estado de ánimo y de la variable dicción que tal estado de ánimo condicionaba, parecía significar algo diferente:

*Gehe,*
*Verschmähe*
*Die Treue,*
*Die Reue*
*Kommt nach*





[Anda,
desdeña
la fidelidad,
la constricción
ya llega][5].

Las cartas rezan como sigue:

Johannes:

Mío no te llamo, me doy perfecta cuenta de que nunca lo has sido y he sido ya castigada con creces por dejar que mi alma jugara una vez con esa idea; y sin embargo te llamo mío; mi seductor, mi impostor, mi enemigo, mi asesino, la fuente de mi desdicha, el sepulcro de mi alegría, el abismo de mi desventura. Te llamo mío y me llamo tuya, y así como esto regalaba una vez tu oído que, orgulloso, se inclinaba para mi veneración, así ha de sonar ahora como una maldición que cae sobre ti, una maldición por toda la eternidad. No te hagas ilusiones, que no es mi intención perseguirte ni armarme con un puñal para instigar tu burla. Huye a donde quieras, aun así soy tuya; márchate al fin del mundo, aun así soy tuya; ama a otras cien jóvenes, aun así soy tuya; sí, en la mismísima hora de la muerte he de ser tuya. Has osado engañar a una persona de modo que has
llegado a serlo todo para mí; | pues ahora quiero dedicar toda mi 302
alegría a ser tu esclava, tuya soy, tuya, tuya, tu maldición.

Tu Cordelia

Johannes:

Había una vez un hombre rico que tenía una multitud de reses grandes y pequeñas y había una niñita pobre que sólo poseía un único cordero, el cual comía de su mano y bebía de su cuenco[6]. Tú eras el hombre rico, rico en excelencias de la tierra entera, yo era la pobrecita que sólo poseía mi amor. Tú lo tomaste, te complacía; pero el placer te hacía señas y sacrificaste lo poco que yo poseía, no podías sacrificar nada propio. Había una vez un hombre rico que poseía una multitud de reses grandes y pequeñas y había una niñita pobre que sólo poseía su amor.

Tu Cordelia

Johannes:

¿No cabe esperanza alguna? ¿Nunca más ha de despertar tu amor? Pues que me has amado, eso lo sé, aunque no sé qué me lo asegura. Esperaré, aunque se me haga largo, esperaré, esperaré que te canses de amar a otras y que entonces tu amor salga de nuevo de su tumba para venir a mí, entonces te amaré como siempre, te estaré agradecida como siempre, como antaño, ¡oh, Johannes, como antaño! ¡Johannes! ¿Es tu descorazonada frialdad para conmigo, es ella tu verdadero ser? ¿Era tu amor, tu rico corazón mentira y falsedad? ¿Eres ahora quizás de nuevo tú mismo? Ten paciencia con mi amor, perdona que siga amándote, lo sé, mi amor es una carga para ti; pero llegará el día en que volverás con tu Cordelia. ¡Tu Cordelia! ¡Escucha estas implorantes palabras! Tu Cordelia, tu Cordelia.

Tu Cordelia

303 | Tal vez Cordelia no estuviese en posesión del admirado diapasón de su Johannes, pero resulta obvio que ella no ha carecido de modulación. Su estado de ánimo se acusa de manera obvia en cada una de las cartas, incluso careciendo ella en cierto grado de claridad en la presentación. Éste es especialmente el caso en la segunda carta, donde uno más bien intuye que no comprende lo que quiere decir; aunque esta imperfección la hace para mí tanto más emotiva.





| 4 de abril 304

¡Ten cuidado, mi querida desconocida! ¡Ten cuidado! Bajar de un carruaje no es tan sencillo asunto, en ocasiones es un paso decisivo. Podría prestarle una narración de Tieck donde vería una dama que, al descender de un caballo, se involucró a tal punto en un enredo, que ese paso resultó definitivo para su vida entera[7]. Los escalones de los carruajes están por lo general tan mal dispuestos, que uno casi se ve obligado a desistir de toda gracia y osar un desesperado salto en brazos de cochero y criado. Sí, qué bien están el cochero y el criado; de verdad creo que voy a solicitar colocación como criado en una casa donde haya jovencitas; un criado se convierte en seguida en confidente de los secretos de una señorita de ese estilo... Pero no salte, por amor de Dios, se lo suplico; ha oscurecido y no quiero molestarla; me colocaré bajo esta farola de modo que le sea posible verme, aunque uno siempre es invisible en el mismo grado en que es visto, pero uno es siempre visto sólo en el mismo grado en el que ve; y también en atención al criado, el cual quizás no estaría en condiciones de soportar tal salto, en atención al vestido de seda, *item* en atención a las puntillas de encaje, en atención a mí, deje que este grácil piececito, cuya finura he admirado ya, deje que se aventure en el mundo, atrévase a abandonarse a él, sin duda que hará pie, y si por un instante siente escalofríos, porque es como si en vano buscase aquello sobre lo que descansar, si perduran los escalofríos tras haberlo encontrado, recurra con diligencia al otro pie; ¿quién sería tan cruel para dejarla suspendida en tal posición, tan mal encarado, tan lento en advertir la revelación de lo bello? ¿O acaso teme a algún intruso? No será al criado, ni tampoco a mí, pues yo ya le he visto el piececito y, dado que soy un naturalista, he aprendido de Cuvier[8] a sacar conclusiones seguras de la Naturaleza. ¡Ea! ¡Aprisa! ¡Cómo incrementa esta angustia su beldad! Claro que la angustia no es bella de suyo, sólo lo es
cuando en el mismo instante se ve | la energía que la vence. Bien. 305
Cuál no es la firmeza con la que se apoya ahora este piececito. He advertido que, por lo general, las jóvenes que tienen pies pequeños se apoyan con mayor firmeza que las dotadas con mayores pies, más pedestres. ¿Quién lo diría? Es contrario a toda experiencia; no se corre un peligro tan grande de que el vestido se quede enganchado cuando se desciende pausadamente como cuando se salta. Pero, aun cuando sea así, no deja de ser inquietante para una jovencita viajar en carruaje: podría acabar permaneciendo en él. Claro que si los encajes y las cintas son postizos, no hay más que hablar al respecto. Nadie ha visto nada; sí, aparece una oscura figura envuelta hasta

los ojos en una capa; no se puede ver de dónde viene, esa farola nos deslumbra; él pasa por su lado en el momento en que usted se dispone a entrar en la puerta de la calle. Justo en el segundo decisivo, una mirada de reojo se abalanza sobre su objeto. Usted se sonroja, el pecho se hincha hasta el punto de no poder ni derramarse en un respiro; hay animadversión en su mirada, un orgulloso desdén; hay un ruego, una lágrima en sus ojos; ambos son igualmente hermosos, a ambos los acepto con igual derecho, pues tanto puedo ser lo uno como lo otro. Pero soy malvado. Por cierto ¿cuál era el número de la casa? ¿Qué ven mis ojos? Una exposición abierta al público de artículos de fantasía; mi bella desconocida, tal vez sea indigno de mí, pero tomo el camino despejado... Ella ha olvidado el pasado ¡Ay! Cuando se tiene diecisiete años, cuando en esta próspera edad se sale de compras, cuando el primer objeto que cae en propias manos, ya sea grande o pequeño, se relaciona con una indecible alegría, se olvida con facilidad. Ella no me ha visto aún; estoy al otro extremo del mostrador, apartado. Cuelga un espejo de la pared opuesta, ella no piensa en eso, pero el espejo lo piensa. ¡Cuán fielmente no ha captado su imagen: como un humilde esclavo que muestra su devoción con fidelidad, un esclavo para quien ella es muy importante pero que ninguna importancia tiene para ella, el cual osa abarcarla pero no abrazarla! Es ese desdichado espejo que puede rodear su imagen pero no a ella; ese desdichado espejo que no puede esconder su imagen en la clandestinidad, ocultársela al mundo entero, sino que, por el contrario, sólo puede delatarla a otros como ahora a mí. ¡Qué tormento ha de ser para una persona estar compuesto de esa guisa! Y sin embargo, ¿no hay muchas personas que son así? ¿Que no poseen nada sino en el instante en que lo muestran a otros? ¿Que abarcan tan sólo la superficie y no la esencia? ¿Que lo pierden todo cuando se muestra,
306 al igual | que aquel espejo perdería su imagen si a ella de un solo respiro le delatase su corazón? Si una persona no es capaz de retener una imagen como recuerdo ni en el instante presencial, debe ansiar siempre estar alejado de la belleza, no tan cerca como para que los ojos de la carne no puedan ver cuán bello es lo que rodea con sus brazos y que han perdido de vista los ojos de lo exterior, aunque él puede recuperarlo para la visión exterior alejándolo de sí o puede darlo a los ojos del alma cuando no puede ver el objeto por quedarle demasiado cerca, cuando un labio sella otro labio... ¡Y qué bella es! ¡Pobre espejo, debe de ser una tortura; menos mal que no conoces los celos! Su cabeza es perfectamente ovalada; ella la inclina ligeramente hacia adelante, con lo cual se realza la frente, que se eleva despejada y orgullosa, sin reflejo alguno de los órganos del intelecto.





Su cabello oscuro rodea con cariño y ternura la frente. Su cara es como un fruto, a toda hora plenamente orondo; su piel es transparente, de tacto aterciopelado, puedo sentirlo con mis ojos. Sus ojos (sí, aún no los he visto) se esconden tras un velo tejido con flecos de seda doblados como garfios que desafían a todo aquel que pretende su mirada. Su cabeza es como la de la Virgen, pureza y candor son su estampa; se inclina como la de una Virgen, pero no se pierde en la contemplación del Uno; ello confiere variedad a la expresión de su cara. Lo que contempla es lo múltiple, lo múltiple sobre lo cual la suntuosidad y gloria terrenas lanzan su destello. Tira de su guante para mostrarnos, al espejo y a mí, una mano derecha blanca y bien formada cual pieza de museo, sin ornato alguno, ni siquiera un sencillo anillo de oro en el dedo anular... ¡Bravo! ¡Ha abierto los ojos! ¡Qué gran cambio! Y, sin embargo, todo sigue igual: la frente algo menos alta, el rostro algo menos regularmente ovalado pero más vívido. Habla con el mozo de la tienda, está animada, contenta, locuaz. Ya ha escogido una, dos, tres cosas, coge una cuarta que sostiene en su mano, sus ojos se vuelcan de nuevo hacia abajo, pregunta el precio, la aparta a un lado bajo el guante, debe de ser un secreto destinado a... un pretendiente... pero no está prometida... ¡Ay! ¡Cuántas hay que no están prometidas y tienen un pretendiente! ¡Y cuántas que están prometidas y sin embargo no tienen pretendiente alguno! ¿Debería darla por perdida? ¿Debería dejarla imperturbada en su alegría?... Quiere pagar pero ha perdido su monedero... probablemente
| esté dando su dirección, no quiero oírlo, no quiero privarme de la 307
sorpresa; no me cabe duda de que volveré a toparme con ella en esta vida, la conoceré y ella a mí, mi mirada de reojo no se olvida así como así. Yo ya me he visto sorprendido encontrándola en un entorno inesperado, bien, pues ahora le toca a ella. Si no me conoce, si su mirada no me convence de ello de inmediato, tendré la oportunidad de mirarla de reojo y juro que se acordará de la situación. Nada de impaciencia, nada de avidez, todo ha de disfrutarse a pausados sorbos; ha sido avistada, ya será alcanzada...

Día 5

Eso sí que me gusta: a solas al atardecer por Østergade[9]. También veo al criado que va detrás, no crea que la tengo en tan mal concepto como para pensar que andaría sola del todo, no crea que soy tan inexperto como para no haber observado de inmediato esa tiesa figura al echar un vistazo a la situación. ¿Pero por qué tan aprisa? Se

siente cierta angustia, palpitaciones, no fundadas en un impaciente anhelo por llegar a casa sino en un impaciente temor que recorre el cuerpo entero con su dulce inquietud; de ahí el apresurado paso de los pies... Con todo, es suntuoso, impagable, andar así, sola, con el criado detrás... Una tiene dieciséis años, ha leído, ha leído novelas, y, al pasar casualmente por la habitación de los hermanos, se intercepta un comentario de una conversación que mantienen con sus conocidos, un comentario referido a Østergade. Después vuelve a pasar rápidamente varias veces intentando obtener en la medida de lo posible algún dato más. En vano. Es necesario y propio de toda joven hecha y derecha estar al corriente de lo que sucede en el mundo. Si al menos fuese posible conseguirlo sin más que salir con el criado detrás. ¡Faltaría más! Papá y mamá pondrían sin duda cara de circunstancias y no habría cómo explicarlo. Cuando una va de visita no hay ocasión para ello, es demasiado temprano, pues escuché a Augusto hablar de las nueve o las diez; al volver a casa es demasiado tarde, y lo más habitual es hacerse acompañar por un caballero. El jueves por
308 la noche, a la salida del teatro, sería de hecho una magnífica | oportunidad, pero entonces es imprescindible desplazarse en carruaje y cargar con la señora Thomsen y sus encantadoras primas; si al menos fuese sola, podría bajar la ventanilla y mirar en derredor. Pero *unverhofft kommt oft* [suele suceder lo inesperado]. Hoy me dijo mamá: «Así no vas a acabar nunca con lo que estás cosiendo para el cumpleaños de tu padre; para no ser molestada en lo mas mínimo podrías ir a casa de tía Jette y quedarte hasta la hora del té, y ya te recogería entonces Jens». En realidad no se trataba en absoluto de un recado agradable, pues en casa de tía Jette se aburre una como una ostra. Pero entonces debo volver sola a casa a las nueve, con el criado. «Cuando Jens llegue, que te espere hasta las diez menos cuarto y entonces os vais.» Sólo que entonces podría toparme con mi señor hermano o con don Augusto. Quizás no sea lo más deseable, pues entonces deberían acompañarme a casa. Gracias, preferiría librarme de ello, libertad. Pero si lograse divisarlos sin que me viesen... Y bien, señorita, ¿qué está mirando? ¿Y qué cree que veo? En primer lugar el gorrito que lleva puesto, que le sienta de maravilla y armoniza por entero con la premura de su paso. No es un sombrero ni un bonete, más bien es una especie de capellina. Pero es imposible que la llevase usted esta mañana, cuando salió de casa. ¿Se la habrá llevado el criado? ¿Se la habrá dejado prestada tía Jette? — Quizás va usted de incognito. — No es conveniente dejar caer del todo el velo cuando hay que proceder a observar. ¿O acaso no se trata de un velo sino simplemente de una ancha blonda? En la oscuridad resulta imposible





determinarlo. Sea lo que sea, el caso es que esconde la parte superior del rostro. La barbilla es bastante bonita, algo puntiaguda; la boca, pequeña, entreabierta, resultado de caminar demasiado aprisa. Los dientes... blancos como la nieve. Así debe ser. Los dientes son de una importancia extrema, son los guardas que se esconden tras la seductora tersura de los labios. Las mejillas rebosan de salud... Con sólo inclinar ligeramente la cabeza hacia un lado sería posible introducirse en el interior de ese velo o de esa blonda. ¡Cuidado! Una mirada como ésa, desde abajo, es más peligrosa que una *gerade aus* [de frente]. Es igual que en el esgrima. ¿Qué otra arma es tan afilada, tan penetrante, tan fulgurante en su movimiento y, en virtud de ello, tan engañosa como un ojo? Se marca cuarto alto, como dice el floretista, y se asalta el bajo; cuanto más deprisa sucede el asalto al marcaje, mejor. El ahora del marcaje es un instante indescriptible. El contrincante parece sentir el floretazo, ha sido tocado, es cierto, pero en un lugar diferente del que él creía... Infatigable, | sigue adelante, sin 309
temor y sin defecto. ¡Cuidado! Por allá se acerca una persona; baje el velo y no deje que su profana mirada la mancille. No tiene ni la menor idea... quizás le resultaría imposible por mucho tiempo olvidar el repugnante rostro con el que se había rozado. Usted no lo percibe, pero yo, en cambio, sí: él tiene la situación bajo control. El criado ha sido destinado a ser su próximo objeto... Sí, ahora verá cuáles son las consecuencias de pasear a solas con el criado. El criado ha caído. En el fondo es ridículo, ¿Pero qué va a hacer usted ahora? Dar media vuelta y socorrerle para que vuelva a ponerse en pie no es posible, andar con un criado envuelto en barro es muy ingrato, andar sola es inquietante. ¡Cuidado! El monstruo se acerca... No me responda, míreme tan sólo, deje que mi aspecto externo la atemorice un poco. No le causo ni la más mínima impresión, tengo toda la estampa de ser un bonachón que viene de otro mundo. No hay nada en mi discurso que le moleste, nada que le haga recordar la situación, ningún movimiento que ni aun remotamente le resulte demasiado familiar. Todavía está algo angustiada, no ha olvidado aún cómo corría hacia usted aquella *unheimliche* [siniestra] figura. Concibe cierta bondad para conmigo; mi altivez, que me impide mirarla, le da la supremacía. Eso la contenta y la conforta, podría sentirse incluso tentada a darme cuerda. Apuesto a que en este instante usted tendría el coraje de asir mi brazo, si así lo quisiese usted, claro está... O sea que vive en Stormgade[10]. Me hace una fría y somera reverencia. ¿Acaso me merezco yo esto? ¿Yo, que la he ayudado a salir de este contratiempo? En seguida se arrepiente, da media vuelta, me da las gracias por mi cortesía, me tiende su mano. ¿Por qué palidece? ¿No sigue mi voz

inalterada? ¿No es mi porte el mismo, mi vista serena y calmada como antes? ¿Y ese acto de estrecharse las manos? ¿Acaso puede significar algo estrecharse las manos? Sí, mucho, muchísimo, mi estimada señorita. Antes de dos semanas se lo explicaré todo; hasta entonces ha de permanecer usted en la contradicción: soy una persona bondadosa que cual jinete socorre a una jovencita, capaz además de estrechar su mano de un modo no menos bondadoso.

310 | 6 de abril

«Entonces, el lunes a la una en la exposición.» Muy bien, tendré el honor de comparecer a la una menos cuarto. Una pequeña cita. El sábado pasado decidí coger el toro por los cuernos y hacer una visita a mi amigo trotamundos, Adolph Bruun. Con ese fin me encamino a eso de las siete de la tarde hacia Vestergade[11], donde me habían dicho que vivía. Sin embargo, no había manera de encontrarlo, ni en el tercer piso, hasta donde había subido casi sin aliento. Al bajar la escalera, mi oído es conmovido por una melódica voz femenina que a media voz dice: «Entonces, el lunes a la una en la exposición; a esa hora los otros estarán fuera, pero ya sabes que nunca me atrevo a verte en casa». La invitación no me concernía a mí sino a un joven que en un tris había salido por la puerta, tan aprisa que ni siquiera mi vista y mucho menos mis piernas le habrían dado alcance. ¿Por qué no habrá lámparas de gas en las escaleras? Así podría haber visto si merecía la pena ser tan puntual. Ahora bien, de haber habido gas quizás no me habría sido dado oír nada. Lo establecido es, con todo, lo razonable[12]; soy y seguiré siendo un optimista... ¿De quién se trata? La exposición es un hervidero de jovencitas, para decirlo con palabras de Doña Ana[13]. Es la una menos cuarto en punto. ¡Mi querida desconocida! Ojalá que su futuro sea en todos los sentidos tan puntual como yo, o ¿acaso prefiere usted que nunca llegue un cuarto de hora antes? Como usted desee; estoy aquí para servirla en todos los sentidos... «Fascinante hechicera, hada o bruja, haz que desaparezca tu niebla», manifiéstate, probablemente estés ya presente aunque seas invisible para mí; delátate, pues en caso contrario no pienso esperar una revelación. ¿Quién me dice a mí que aquí arriba no hay más de una dispuesta a cumplir el mismo encargo? Es muy posible. ¿Quién conoce los caminos del ser humano, incluso cuando se dirige a una exposición?... Una jovencita llega volando a la habitación de enfrente, corre más aprisa que la mala conciencia tras el pecador. Olvida dar su entrada; el guarda de rojo la detiene. ¿Dios nos proteja! ¡Qué prisa lleva! Debe de ser ella. ¿Para qué tanta intempestiva vehemencia? Todavía no es la una, recuerde que ha de verse con el amado: ¿es del todo irrelevante en una ocasión como ésta qué aspecto tiene uno? ¿O bien es justo en estos casos cuando se dice que hay que entrar con buen pie? Cuando un temperamento joven e inocente debe acudir a una cita, aborda el asunto de modo furioso. Ella está totalmente perpleja. | Yo, en cambio, estoy arrellanado en mi asiento 311
y me dedico a contemplar un delicioso prospecto de un paraje campestre... ¡Demonio de muchacha! Entra como un torbellino en todas las habitaciones. Debería poner medios para disimular un poco su concupiscencia, recuerde lo que se le dice a la doncella Lisbeth: «¿Es propio de una jovencita estar tan deseosa de encontrar pareja?»[14]. Ni que decir tiene que su encuentro es del tipo inocente. — Por lo general, los enamorados consideran una cita como el más bello de los instantes. Yo mismo recuerdo con toda nitidez, como si fuera ayer, la primera vez que corrí al lugar acordado, con el corazón repleto de un desconocido júbilo, que me esperaba, la primera vez que golpeé tres veces con los nudillos, la primera vez que se abrió una ventana, la primera vez que un pequeño pasador cedió a la mano invisible de una jovencita que se escondió al abrirla, la primera vez que escondí a una jovencita bajo mi capa una luminosa noche de verano. Pero dicho juicio se ve teñido por una gran dosis de ilusión. Un sosegado observador no siempre opinaría que los amantes son más bellos en ese momento. He sido testigo de citas donde, por más que la joven fuese bonita y el joven apuesto, la impresión total era casi repugnante y el encuentro en sí distaba mucho de ser hermoso, por más que a los amantes así se les antojase. Cobrar experiencia es en cierto modo ganar algo, pues si bien uno pierde la dulce inquietud del anhelo impaciente, gana prestancia para hacer que el instante sea realmente hermoso. Me fastidia ver cómo un hombre en una ocasión como ésta se confunde tanto que de puro amor le da un *delirium tremens*. ¡Pero qué sabrá el asno de la miel[15]! En lugar de ser lo bastante sensato para gozar de la inquietud de ella, de permitir que ésta inflame su belleza y la encandezca, le procura tan sólo una desagraciada confusión y, aun así, regresa contento a casa, creído de haber vivido algo magnífico. — ¿Pero dónde demonios está este hombre? Ya son casi las dos. Sí, son una casta excelente, estos pretendientes. ¡Semejante tunante! ¡Hacerse esperar por una jovencita! Yo, en cambio, soy una persona totalmente de fiar. Más vale que me dirija a ella cuando pase por mi lado por quinta vez: «Disculpe mi osadía, bella señorita, usted debe de estar buscando a algún familiar aquí arriba; ha pasado deprisa y corriendo más de una vez por mi lado y al seguirla con la vista he

notado que una vez tras otra se ha detenido en la penúltima habita-
312 ción... quizás desconozca que hay otra habitación más allá, | quizás encuentre ahí a quien busca». Me hace una reverencia que le queda como pintada. La oportunidad es de lo más conveniente, me alegro de que esa persona no llegue, siempre se pesca mejor en aguas revueltas. Cuando una jovencita está emocionalmente afectada, se puede aventurar con éxito aquello que de otro modo no resultaría. Me he inclinado ante ella con la mayor galantería y compostura posibles, he vuelto a tomar asiento, a mirar mi paisaje y a seguirla con la vista. Proceder de inmediato sería aventurar demasiado; podría parecer que soy inoportuno y ella recuperaría enseguida su puesto. Ahora ella es de la opinión de que le he dirigido la palabra por simpatía, y de ese modo gozo de la suya. — No hay ni un alma en la habitación del fondo, ya lo sé. La soledad le hará provecho. Mientras vea a tanta gente a su alrededor, seguirá inquieta, pero cuando se encuentre sola se sosegará. En efecto, permanece ahí dentro. En breve me acercaré *en passant*; tengo derecho a otra réplica, me debe cuando menos un saludo. Se ha sentado. Pobre muchacha, tiene un aire triste. Creo que ha llorado o al menos tiene lágrimas en los ojos. Es indignante... mira que empujar a una jovencita como ésta al llanto. Pero no pierdas la calma, que serás vengada; yo te vengaré y él sabrá lo que es esperar. — ¡Qué bonita es ahora, cuando ya no hay ráfagas que arrecien, reposada en un único estado de ánimo! Su ser es tristeza, la armonía del dolor. Es en verdad un encanto. Ahí está, sentada y vistiendo aún su atuendo de viaje; pero no había de corresponderle a ella viajar... se caló ese atuendo para encaminarse a la alegría y ahora designa su dolor; pues ella es como aquel de quien la alegría se aleja. Por su aspecto se diría que se despide sin cesar del amado. ¡Deja que parta! — La situación es provechosa, el instante me hace guiños. Lo que importa ahora es expresarme de tal modo que parezca que creo que ella busca a alguien de su familia o algún acompañante aquí arriba, pero también con el calor suficiente como para que cada palabra sea una apelación a sus sentimientos; así tendré la oportunidad de introducirme a hurtadillas en sus pensamientos. — ¡Que el diablo se lleve a ese tunante! ¿No sube por ahí una persona? No cabe duda de que es él. ¡No, si... semejante zoquete! Ahora que había conseguido que la situación fuese como yo la deseaba... Sí, bien, algún provecho se saca... Tengo que ser tangencial a su relación, acomodarme a la situación. En cuanto ella me vea, me sonreirá sin pensarlo dos veces, a mí, que creía que buscaba a algún familiar aquí arriba cuando en realidad
313 buscaba algo muy diferente. Esta sonrisa me hace su | confidente; eso siempre es algo. — Mil gracias, mi estimada niña, esta sonrisa





tiene para mí mucho más valor del que crees, es el principio, y el principio es siempre lo más difícil. Ahora somos conocidos, nuestra relación se funda en una atrevida situación y, por el momento, para mí con esto basta. Dudo que usted permanezca aquí más de una hora; en un par de horas sabré quién es: ¿por qué cree si no que las autoridades elaboran un censo?

Día 9

¿Me he quedado ciego? ¿Han perdido los ojos del interior de mi alma su fuerza? La he visto, pero es como si hubiese visto una revelación celestial, pues su imagen ha desaparecido por completo. En vano empleo toda la fuerza de mi alma para crear, como por arte de magia, dicha imagen. Si alguna vez vuelvo a verla, sé que, por más que estuviese rodeada de cientos de personas, la reconocería al instante. Ahora se ha fugado y los ojos de mi alma intentan en vano alcanzarla con su nostalgia. — Iba yo andando por Langelinie[16], aparentemente despistado y sin poner mucha atención en mi entorno, aunque a mi mirada vigilante nada le pasa desapercibido, cuando mis ojos fueron a posarse en ella. Éstos se fijaron impasibles en ella, no obedecían ya la voluntad de su amo; me resultaba imposible realizar movimiento alguno con ellos ni de ese modo dominar con la vista el objeto que quería ver, pero no veía, miraba fijamente. Como un floretista que se queda detenido en la estocada, así estaban mis ojos, inalterados, petrificados en la dirección antes tomada. Me resultaba imposible cerrarlos, imposible retirarlos, imposible ver, porque veía demasiado. Lo único que he retenido es que vestía un manto verde, eso es todo y a eso sí que puede llamársele cazar la nube en lugar de Juno[17]. Se me ha escurrido como José a la esposa de Putifar, dejando tras de sí sólo su capa[18]. Iba acompañada de una señora de edad que parecía ser su madre. A ella puedo describirla de pies a cabeza, pese a que ni siquiera la miré sino que, como mucho, la capté *en passant*. Así son las cosas. La joven me impresionó y a ella la he olvidado, la otra no me impresionó y a ella puedo recordarla.

| Día 11 314

Mi alma sigue presa de la misma contradicción. Sé que la he visto pero sé también que he vuelto a olvidarlo, aunque de modo tal que el resto de recuerdo que de ello quedó no me reconforta. Con un de-

sasosiego y una vehemencia tales que se diría que en ello me va mi bienestar, mi alma reclama la imagen que sin embargo no se muestra y sería capaz de arrancarme los ojos para castigarlos así por su olvido. Tras enfurecerme en mi impaciencia, habiendo recuperado la calma, parecería como si el presagio y el recuerdo tejieran una imagen que sin embargo no acaba de definirse ante mí porque no consigo fijarla en un contexto; es como un dibujo sobre un delicado tejido, el dibujo es más claro que el fondo y no puede verse por sí solo, para eso es demasiado claro. — Es éste un estado bien curioso y, con todo, tiene su lado agradable tanto en sí mismo cuanto también porque me convence de que aún soy joven. Hay otra consideración que me enseña esto mismo, a saber, que busco mi presa entre jovencitas y no entre señoronas. Una señora tiene menos temperamento, más coquetería, la relación con ella no es hermosa, ni interesante, es atrevida, y lo atrevido es siempre lo último. — No contaba con estar en condiciones de degustar una vez más las primicias de este enamoramiento. Me he zambullido en el enamoramiento y con ello he conseguido lo que los nadadores llaman un chapuzón; no es de extrañar que esté algo aturdido. Mucho mejor, mucho más me prometo a mí mismo sacar de esta relación.

Día 14

Apenas me reconozco. Mi mente brama como un mar agitado ante las tormentas de la pasión. Si otra persona pudiese ver mi alma en este estado, le parecería una yola hendiendo el mar hasta el fondo con su espolón, como precipitándose a la profundidad del abismo en su furioso avance. No percibe que allá arriba, en el mástil, un vigía está al acecho. ¡Bramad, fuerzas salvajes! ¡Bregad, poderes de la pasión! Por más que los golpes de vuestro oleaje cubran de espuma las nubes, no sois capaces de alzaros por encima de mi cabeza; me mantengo sosegado, como el rey del acantilado[19].

315 | Casi no hago pie, cual ave acuática intento en vano posarme en el agitado mar de mi mente. Sin embargo, una tal agitación es mi elemento, sobre ella edifico, como el *Alcedo ispida* [martín pescador], que anida en el mar.

Los pavos se excitan cuando ven algo rojo y lo mismo me sucede a mí cuando veo algo verde, cada vez que veo una bata verde; pero dado que mi vista me engaña a menudo, en ocasiones todas mis expectativas se estrellan en un camillero del Frederiks-Hospital[20].





Día 20

Uno debe ponerse límite, es condición primordial de todo goce. No parece que haya de obtener pronto información alguna sobre la joven que colma mi alma y todo mi pensar de modo tal que la añoranza se ve por ello alimentada. En estos momentos debo obrar con mucho aplomo; pues también este estado, la oscura e indefinida aunque también fuerte emoción tiene su dulzura. Siempre me ha gustado, en una noche de claro de luna, estirarme en un bote a la deriva por uno de nuestros deliciosos lagos. Arrío las velas, desarmo los remos, suelto el timón, me estiro cuan largo soy y me pongo a observar el firmamento. Cuando las olas mecen el bote en su pecho, cuando las nubes pasan volando con el viento, de modo que la luna desaparece un instante para mostrarse de nuevo, encuentro sosiego en este desasosiego. El movimiento de las olas me arrulla, su murmullo al topar contra el bote es una monótona canción de cuna, el precipitado vuelo de las nubes, el intercambio de luz y sombra me embriaga, así que sueño despierto. Y así me estiro cuan largo soy, arrío las velas, suelto el timón; la nostalgia y la impaciente expectativa me hacen rodar en sus brazos, la nostalgia y la impaciencia se hacen cada vez más y más calmosas, más y más deliciosas, me empañan como a una criatura; encima de mí, el cielo de la esperanza se aboveda, su imagen pasa, suspendida, de largo junto a mí como la de la luna, indefinida, cegándome ora con su luz, ora con su sombra. ¡Qué gran placer chapotear en unas aguas tan agitadas — qué gran placer agitarse en uno mismo!

| Día 21 316

Los días pasan, yo estoy donde estaba. Las jovencitas me dan más gusto que nunca y, sin embargo, no tengo ganas de gozar. A ella la busco por todas partes. A menudo esto me envilece, me nubla la vista, enerva mi goce. Se aproxima ya ese tiempo tan hermoso en el que uno, disfrutando por calles y callejas de la vida pública, acopia peticiones que en invierno, con la vida en sociedad, se hacen pagar caro; pues una jovencita puede olvidar muchas cosas, pero no una situación. La vida en sociedad lo pone a uno en contacto con el bello sexo, pero esto no tiene ninguna gracia si uno debe comenzar la historia. En la vida en sociedad toda jovencita está armada y la situación, empobrecida de tantas veces que se ha dado, no le proporciona ningún estremecimiento gustoso. En la calle, ella está a sus anchas, y por eso todo parece más vigoroso, así como todo es más misterioso.

Doy 100 reales por la sonrisa de una jovencita en una situación callejera y ni 10 reales por un apretón de manos en una reunión de sociedad; hay monedas y monedas. Cuando la historia se ha puesto en marcha, uno busca algo correspondiente en las reuniones de sociedad. Se mantiene una comunicación secreta con ella, que tienta, es la incitación más efectiva que conozco. Ella no se atreve a hablar de ello, si bien piensa en ello; no sabe si uno lo ha olvidado o no; se la confunde ora de un modo, ora de otro. Este año no haré una gran recaudación; esta chica me ocupa demasiado. Mi botín será pobre en cierto sentido, aunque tengo en perspectiva el premio gordo.

Día 5

¡Maldita casualidad! Nunca antes te he maldecido por haberte mostrado, te maldigo por no haberte mostrado. ¿O se trata acaso de un nuevo invento tuyo, criatura incomprensible, estéril madre de todas las cosas, resto único de aquel tiempo en el que la necesidad alumbró a la libertad y en el que la libertad se dejó engatusar para volver al vientre materno? ¡Maldita casualidad! ¡Tú, mi única confidente, el único ser que juzgo digno de ser mi aliado y mi enemigo, siempre igual a ti misma en tu desigualdad, siempre inconcebible, siempre un misterio! Tú, a quien yo amo con toda la simpatía de mi alma, a cuya
317 imagen y semejanza me creo a mí mismo, | ¿por qué no te muestras? No es que te mendigue, que te suplique humillándome que te muestres así o asá, tal veneración sería idolatría, y ello no sería de tu agrado. Te reto a duelo ¿por qué no te muestras? ¿O acaso ha cesado la inquietud que habita el edificio del mundo, se ha desatado tu misterio de modo que también tú te has precipitado en el mar de la eternidad? ¡Qué terrible pensamiento! De ser así, al mundo lo ha parado el tedio. Maldita casualidad, estoy esperándote. No pretendo vencerte con principios ni con lo que gente estúpida llama carácter, no, ¡te haré poema! No seré poeta para otros; muéstrate y te haré poema, devoraré mi propio poema y ello será mi alimento. ¿O acaso no me consideras digno? Así como una bayadera baila para honrar al dios, así me he consagrado yo también a tu servicio; con ligeros y finos atuendos, ágil, desarmado, renuncio a todo; no poseo nada, no me apetece poseer nada, no amo nada, nada tengo que perder, y con ello no soy ahora más digno de ti, tú, que desde hace ya tanto tiempo estás harta de arrebatar a las personas lo que aman, harta de sus cobardes suspiros y de sus cobardes súplicas. Sorpréndeme, estoy listo, sin apuestas, disputémonos el honor. Muéstramela, muéstrame una





posibilidad que parezca una imposibilidad, muéstramela en las sombras del Tártaro, de allí abajo la recogeré[21], que me odie, que me desdeñe, que me trate con indiferencia, que ame a otro, no temo nada; agita las aguas[22], interrumpe la calma. No me hambrees así, es una mediocridad por tu parte la que te hace creer, sin embargo, que eres más fuerte que yo.

Día 6 de mayo

La primavera está a un paso; todo brota, también las jovencitas. Los abrigos se dejan de lado, con toda probabilidad el mío de color verde también habrá sido colgado. Ésta es la consecuencia de trabar conocimiento con una jovencita en la calle, no en una reunión de sociedad, en dónde uno se entera enseguida de cómo se llama, de qué familia procede, de dónde vive, de si está prometida. Lo último es una información de gran importancia para todo pretendiente aplomado y asentado, al cual nunca se le pasaría por la cabeza enamorarse de una joven prometida. Un amblador como éste estaría en un brete mortal si estuviese en mi lugar; estaría destrozado por completo si sus trabajos por recabar información se viesen coronados con fortuna y si, de propina, ella estuviese prometida. Sin embargo, esto
no | me preocupa mucho. Un prometido es sólo una complicación 318
cómica. No temo ni a las complicaciones cómicas ni a las trágicas; las únicas a las que temo son las *langweilige* [tediosas]. Todavía no me he procurado ni una simple información y ello a pesar de no haber escatimado ni un solo intento y de haber sentido muchas veces la verdad de las palabras del poeta:

> *nox et hiems longœque viæ, sævique dolores*
> *mollibus his castris, et labor omnis inest*
>
> [oscuridad y frío, largas marchas y crueles resentimientos
> hay en este endeble campamento, y toda clase de fatigas][23].

Quizás no sea siquiera de la ciudad, quizás sea del campo, quizás, quizás, poco me falta para enfurecerme con tantos quizás, y cuanto más me enfurezco, más quizás. Siempre tengo dinero preparado para poder emprender un viaje. En vano la busco en el teatro, en los conciertos, en el ballet, en los paseos. Me alegra, en cierto sentido; una jovencita que participa mucho en este tipo de diversiones no es, por regla general, digna de ser conquistada; por lo general, carece de la originalidad que es y será *conditio sine qua non* para mí. No es tan

inconcebible dar con una Preciosa[24] entre gitanos como en esos mercados de ganado en donde las jovencitas se ponen en venta —con plena inocencia—. ¡Ay, Dios nos guarde! ¡Quién dice lo contrario!

Día 12

¡Ah, mi pequeña, por qué no permaneció tranquilamente de pie en el portal! No hay nada en absoluto que merezca ser criticado en el hecho de que una jovencita entre en un portal cuando llueve. Yo también lo hago cuando no llevo paraguas, de vez en cuando también cuando lo llevo, como ahora, por ejemplo. Por lo demás, podría nombrar más de una honorable señora a quien no le da escrúpulo hacerlo. Uno se comporta con toda tranquilidad, da la espalda a la calle, de modo que los transeúntes ni siquiera saben si uno está allí de pie o si uno está entrando en la casa. En cambio, es imprudente esconderse tras el portal si se encuentra abierto a medias, particularmente por las consecuencias, pues cuanto más escondido está uno, más desagradable resulta ser sorprendido. Si uno, con todo, se ha escondido, permanece de pie sin moverse, encomendándose a su buen genio y a la custodia de todos los ángeles; en especial se guarda uno de mirar afuera... para ver si ha parado de llover. Si uno quiere cerciorarse de
319 ello, da un paso firme adelante y mira | con seriedad al cielo. Por el contrario, cuando uno saca la cabeza con cierta curiosidad, con cierto apuro, con cierta angustia e inseguridad, para volver a meterla rápidamente... cualquier niño comprende este movimiento, se llama jugar al escondite. Y yo, que siempre me apunto al juego, habría de echarme atrás, sin responder al ser preguntado... No crea que alimento ningún pensamiento injurioso sobre usted; usted no tenía ni la más mínima intención al sacar la cabeza; se trataba del asunto más inocente del mundo. En contrapartida, usted no debe injuriarme en su pensamiento: mi buen nombre y reputación no lo toleran. Además, fue usted quien comenzó. Le recomiendo no hablar con nadie de este acontecimiento; tiene las de perder. ¿Qué me propongo hacer si no lo que cualquier caballero haría? — ofrecerle mi paraguas. — ¿Dónde se ha metido? Magnífico, se ha escondido en la entrada de la portería. — Es la jovencita más encantadora, jovial, complacida. — «Quizás podría usted informarme acerca de una joven señorita que en este sacro instante acaba de sacar la cabeza de ese portal, obviamente en apuros por un paraguas. Es a ella a la que busco, a ella y a mi paraguas.» — Usted se ríe. — Quizás me permita usted que envíe a mi criado para recogerlo mañana, o me recomienda usted





que llame a un carruaje. — No hay nada que agradecer, es sólo cuestión de modales. — Es una de las chiquillas más alegres que he visto en mucho tiempo; su mirada es tan infantil y sin embargo tan intrépida, su ser tan gracioso, tan casto, y sin embargo es curiosa. — Ve en paz[25], mi pequeña, si no fuese por cierto abrigo verde, podría haber deseado entablar una relación más íntima — Se aleja por Købmagergade[26]. ¡Qué libre de culpa y qué llena de confianza estaba, ni rastro de mojigatería! ¡Mirad con qué ligereza camina, con qué frescura sacude la cabeza! — El abrigo verde exige que uno reniegue de sí.

Día 15

¡Gracias, mi buena casualidad! ¡Acepta mi agradecimiento! Erguida iba ella, y orgullosa, misteriosa y fecunda en ideas, como un abeto, un brote, un pensamiento que desde lo más profundo de la tierra crece hacia el cielo, inexplicado, en sí mismo inexplicable, un todo que no tiene partes. El haya acopa, sus hojas cuentan lo que le ha sucedido a su sombra ; el abeto no tiene copa, | no tiene historia, es 320
enigmático para consigo mismo — así era ella. Se escondía de sí misma en sí misma, salía por sí misma de sí misma, había en ella un orgullo reposado como la audaz elevación del abeto, aun cuando éste está clavado en la tierra. Una tristeza se ha derramado sobre ella como el arrullo de la paloma silvestre, una profunda nostalgia que nada añora. Un enigma era ella, uno que enigmáticamente poseía su propia solución, un secreto, ¿y qué son todos los secretos diplomáticos al lado de éste? Un enigma, ¿y qué otra cosa hay en el mundo tan bella como la palabra que lo resuelve? Cuán certero es el lenguaje, cuán conciso: ¡resuelto! ¡Qué ambigüedad hay allí, qué belleza y qué fuerza impregna a todas las palabras de esa familia! Así como la riqueza del alma es enigmática cuando no está suelto el lazo de la lengua ni, por tanto, resuelto el enigma, así también una jovencita es un enigma. — ¡Gracias, mi buena casualidad! ¡Acepta mi agradecimiento! Si la hubiera visto en invierno, sin duda habría estado envuelta en el abrigo verde, helada tal vez, y la inclemencia de la Naturaleza habría menoscabado toda su belleza. En cambio, ahora, ¡vaya suerte! Pude verla por primera vez en la más bella época del año, al principio del verano, con la luz del atardecer. Aunque el invierno también tiene sus ventajas. Una sala de baile brillantemente iluminada bien puede ser un entorno lisonjero para una jovencita vestida para la ocasión; pero el hecho de mostrarse allí sólo raramente la beneficia por completo, pues allí todo la invita a mostrarse y esa invitación es in-

oportuna tanto si la acepta como si la rechaza; allí, además, todo es signo de fugacidad y más fugacidad, y provoca una impaciencia que hace el goce menos reconfortante. En ciertos momentos yo no podría prescindir de una sala de baile, no podría prescindir de su costoso lujo, ni de su impagable profusión de juventud y belleza, ni de sus múltiples juegos de fuerzas, pero no es tanto porque gozo sino porque nado en la posibilidad. Lo que fascina no es una belleza concreta sino una totalidad; junto a uno pasa flotando una imagen onírica en la que todas esas criaturas femeninas se configuran entre sí, y todos estos movimientos buscan algo, buscan sosiego en una imagen que no se ve.

Fue en la senda que va de Nørreport a Østerport[27]. Eran más o menos las seis y media. El sol había perdido su poder, sólo el recuerdo de éste pervivía en un suave fulgor que se extendía sobre el paisaje. La Naturaleza respiraba más libremente. El lago estaba quieto,
321 resplandeciente como un espejo. | Los acogedores edificios de la blan-
quería se reflejaban en el agua y eran, lago adentro, oscuros como metal. La senda y los edificios al otro lado eran iluminados por los desfallecidos rayos de sol. El cielo era claro y límpido, sólo alguna contada nubecilla se deslizaba inadvertida; para percibirla mejor convenía fijar la vista en el lago, sobre cuya resplandeciente frente desaparecía. No se movía ni una hoja. — Era ella. Mis ojos no me engañaban, aunque lo hiciera el abrigo verde. A pesar de haber estado preparado durante tanto tiempo, me resultaba imposible dominar una cierta inquietud, unos altibajos como los de la alondra que, sobrevolando los campos adyacentes, sube y baja en su canto. Estaba sola. Olvidé de inmediato cómo vestía y, sin embargo, ahora tengo una imagen suya. Estaba sola, ocupada, obviamente no consigo misma sino con sus propios pensamientos. No pensaba, pero la silenciosa labor de los pensamientos tejía una imagen de nostalgia para su alma entregada al ensueño, tan inexplicable como los muchos suspiros de una jovencita. Estaba en su más bella edad. Una jovencita no se desarrolla en el sentido en el que lo hace un joven; no crece, nace. Un joven comienza de inmediato a desarrollarse y emplea harto tiempo en ello; una joven tarda mucho en nacer y nace adulta. De ahí su infinita riqueza; en el preciso instante en el que nace es adulta, pero este instante del nacimiento llega tarde. Por ello nace dos veces, la segunda vez, al casarse, o mejor dicho, en el preciso instante en el que deja de nacer y sólo en este momento, nace. No es sólo Minerva, la que brota acabada de la frente de Júpiter, no sólo Venus, la que surge del mar con todo su encanto[28], así es con cada jovencita cuya feminidad no ha sido agotada en eso que se ha dado en llamar desa-





rrollo. No despierta paulatinamente sino de una vez; en contrapartida, sueña durante mucho más tiempo, siempre que la gente no cometa la insensatez de llamarla demasiado temprano. Pero este sueño es una riqueza infinita. — No estaba ocupada consigo misma, sino en sí misma, y esta ocupación era una infinita paz y reposo en sí misma. Así como es rica una joven, abarcar esa riqueza lo enriquece a uno. Ella es rica aun cuando no sabe que posee nada; es rica, es un tesoro. Una calmosa paz reposaba sobre ella, y una pizca de tristeza. Era ligera, se dejaba sopesar con la vista, ligera como Psique, a la que se llevaban los genios[29], más ligera aún, pues ella se lleva a sí misma. Dejad que los maestros de la Iglesia discutan acerca de la Asunción de la Virgen; a mí no me resulta inconcebible, pues ella ya no perte-
necía al mundo; pero la ligereza de una jovencita es inconcebible y | 322
burla las leyes de la gravedad. — Ella no reparaba en nada y por eso mismo tampoco creía que nadie reparara en ella. Yo me mantenía a distancia y absorbía su imagen. Ella caminaba con lentitud, no había prisa que perturbara su paz ni la quietud del entorno. A orillas del lago había un muchacho pescando; ella, de pie, quieta, observaba el espejo del agua y el riachuelo. Si bien no había caminado aprisa, quiso refrescarse; desató un pañuelito que, debajo del chal, llevaba anudado alrededor del cuello; una callada brisa del lago rozó su seno, blanco como la nieve y, sin embargo, cálido y pleno. Al muchacho no pareció agradarle que alguien fuese testigo de su cacería; se dio media vuelta con una mirada bastante flemática y se quedó observándola. Su traza era verdaderamente ridícula y no cabría reprochar que ella se riera de él. ¡Reía con una risa tan juvenil! De haber estado a solas con el muchacho, no creo que hubiese temido pelearse con él. Sus ojos eran grandes y radiantes; al mirar en ellos se descubría su oscuro brillo, el mismo que permitía intuir su profundidad, pues resultaba imposible acceder a ellos; eran nítidos e inocentes, tiernos y tranquilos, llenos de picardía cuando sonreía. Su nariz era finamente curvada, vista de perfil parecía adentrarse en la frente, acortándose y agallardándose. Ella siguió caminando y yo la seguí. Afortunadamente había más paseantes por la senda; mientras yo cruzaba unas palabras con uno y con otro, dejé que ganase un poco de ventaja; la alcancé en seguida, librándome así de la necesidad de tener que mantenerme a distancia caminando a su mismo paso. Se encaminaba hacia Østerport. Deseaba verla de cerca sin ser visto. En la esquina hay una casa desde donde podía colmar mi deseo. Era conocido de la familia y me bastaba sólo con hacerles una visita. Pasé a su lado con paso rápido, como haciendo caso omiso de ella. Me adelanté un buen trecho, saludé efusivamente a la familia y luego me apoderé de una

ventana que daba a la senda. Llegó, miré y miré a la vez que alargaba el parloteo con mis acompañantes bebedores de té en el salón. Su paso me convenció pronto de que no había seguido la instrucción de ninguna destacada escuela de baile, y sin embargo había en él un orgullo, una nobleza natural, pero también una falta de atención para consigo misma. Una vez más de lo que yo había calculado logré verla.
323 Desde la ventana no podía ver mucha senda; en cambio, podía | observar un puente que se extiende hacia el lago y, para mi gran asombro, volví a descubrirla allí. Se me ocurrió que quizás tenía sus raíces aquí, en el campo, quizás su familia tenía allí sus aposentos de verano. Ya estaba arrepintiéndome de mi visita, temiendo que ella diera marcha atrás y yo la perdiera de vista, pues, sí, el hecho de que se hiciera visible en el extremo del puente era como un signo de que desaparecía de mi vista — cuando se mostró más cerca. Acababa de pasar delante de la casa cuando yo de un vuelo cojo mi sombrero y mi bastón para, en la medida de lo posible, volver a pasar junto a ella varias veces y otras tantas colocarme tras ella hasta descubrir dónde vivía — cuando en mi apresuramiento golpeo el brazo de una dama que justo estaba haciendo los honores del té. Alguien dio un grito y yo allí derecho con mi sombrero y mi bastón, preocupado por irme y por dar en la medida de lo posible un giro al asunto y motivar así mi retirada, irrumpo: como Caín, seré fugitivo en este lugar[30], donde ha sido derramada el agua del té. Pero como si todo se hubiese conjurado en mi contra, se le ocurre al anfitrión la desesperada idea de continuar mi comentario y declara jurando por todos los santos que yo de allí no me voy antes de haber probado una taza de té, de hacer honores al derramado té ante las damas y, así, reparar el daño ocasionado. Convencido plenamente de que mi anfitrión, dadas las circunstancias, consideraría que hacer uso de la violencia era obrar con cortesía, no me quedaba otra cosa que permanecer allí. Ella había desaparecido.

Día 16

¡Qué bello es estar enamorado, qué interesante[31] es saber que se lo está! He aquí la diferencia. Me amarga pensar que ella desapareció de mi vista la segunda vez y, sin embargo, me alegra en cierto sentido. La imagen que de ella poseo oscila con indeterminación entre su figura real y su figura ideal. Dejo que esta imagen se me muestre; pero justamente porque, o bien es realidad, o bien la realidad no es sino la ocasión, tiene una magia propia. No siento impaciencia algu-





na, pues seguro que ella es de la ciudad y con eso me basta por el momento. Esta posibilidad es la condición de que su imagen pueda mostrarse en su justa medida — todo se goza a sorbos lentos. ¿Y no
habría yo de | estar tranquilo? ¡Yo, que puedo tenerme por el prefe- 324
rido de los dioses, a quien le ha tocado en suerte la inusual ventura de enamorarse! Hay algo que ningún arte, ningún estudio puede sacar, es un don. Pero ahora que he logrado entablar de nuevo un amor, habrá que ver por cuánto tiempo se sostiene. Acaricio este amor más que el primero[32]. La ocasión la pintan calva y, cuando llega, se trata ciertamente de aprovecharla; pues eso es lo desesperado, que no es un arte seducir a una joven, sino una suerte encontrar una digna de ser seducida. — En el amor hay muchos misterios y ese primer enamoramiento es también un misterio aunque sea uno de los menores — la mayoría de las personas avanzan resoplando, se prometen o hacen otras rudezas y en un santiamén todo se acaba y no saben ni lo que habían conquistado ni lo que han perdido. Se ha mostrado ante mí dos veces y ha desaparecido; eso significa que pronto se mostrará con mayor asiduidad. Tras explicar José el sueño del faraón, añade: mas que hayas soñado dos veces indica que pronto se cumplirá[33].

Cuán interesante sería que uno pudiera ver de antemano las fuerzas cuya comparecencia constituye el contenido de la vida. Ella vive ahora en toda su tranquila paz; todavía no presiente que existo, y mucho menos lo que sucede en mi interior, y menos aún la seguridad con la que escudriño su futuro; pues mi alma reclama cada vez más realidad, se hace cada vez más fuerte. Cuando una joven no le causa a uno ya a primera vista una impresión lo bastante profunda como para despertar el ideal, entonces la realidad no es por lo general especialmente apetecible; si, por el contrario, lo hace, uno se siente por lo general un poco desbordado, y ello sin importar cuán experimentado sea uno. Al que no confía en sus manos ni en sus ojos ni en su victoria, le recomendaré siempre que se lance al ataque justo en este estado primerizo en el que, precisamente porque está desbordado, tiene poderes sobrenaturales; pues este desbordamiento es una curiosa mezcla de simpatía y egoísmo. Perderá, en cambio, cierto goce, pues no goza la situación al estar ocupado en ella, escondido en ella. Lo que es más bello es difícil, lo que es más interesante, fácil de deci-
dir. Pero siempre es bueno | estar lo más cerca posible del límite. Eso 325
es propiamente el goce, y lo que otros gozan yo no lo sé ciertamente. La mera posesión es algo insignificante, y los medios que ciertos amantes usan son por lo general bastante mediocres; no desestiman ni siquiera el dinero, el poder, la influencia de terceros, los somnífe-

ros, etc. ¿Mas qué goce habrá en el amor cuando éste no atesora la más absoluta devoción, es decir, de una de las partes? Aunque para ello se requiere por regla general espíritu, y de éste carecen por regla general tales amantes.

Día 19

Así que se llama Cordelia. ¡Cordelia! Es un bonito nombre y esto también es importante, ya que muchas veces puede resultar muy molesto tener que pronunciar, junto a los atributos más afectuosos, un nombre feo. La reconocí a lo lejos; iba con otras dos jóvenes por la orilla izquierda. El vaivén de su paso parecía indicar que pronto realizarían una parada. Yo estaba en la esquina leyendo el cartel mientras vigilaba sin cesar a mi desconocida. Se separaron. Es probable que aquellas dos se hubieran desviado de su camino, pues volvieron por donde habían venido. Ella se encaminó hacia mi esquina. Cuando había dado dos pasos, llegó corriendo una de las jovencitas, gritando lo suficiente para que yo llegase a oírlo: ¡Cordelia! ¡Cordelia! Luego llegó la tercera; acercaron sus cabezas para un consejo privado[34] cuyos secretos en vano intenté captar con mi finísimo oído; luego rieron las tres y con un ritmo más vivo se alejaron por el camino que aquellas dos habían tomado. Yo las seguí. Entraron en una casa de la Ribera[35]. Esperé un buen rato, pues era muy probable que Cordelia volviera enseguida sola. Sin embargo, esto no sucedió.

¡Cordelia! Es realmente un nombre excelente; así se llamaba también la tercera hija de *Lear*, esa extraordinaria joven cuyo corazón no estaba en sus labios, cuyos labios enmudecían mientras su corazón se ensanchaba[36]. Eso mismo sucedía con mi Cordelia. Se le pare-
326 ce, estoy seguro. Aunque en otro sentido sí que está su corazón en |
sus labios, no en forma de palabras sino de un modo más afectuoso, en forma de beso. ¡Cuán rebosantes estaban sus labios de salud! Nunca los vi más bellos.

Que estoy realmente enamorado se hace patente entre otras cosas también en el hermetismo con el que trato este asunto, incluso para conmigo mismo. Todo amor es misterioso, incluso el infiel, siempre que contenga el correspondiente componente estético. Nunca se me ha ocurrido buscar confidentes ni vanagloriarme de mis aventuras. Casi me alegro de verdad de no haberme enterado de dónde vivía, sino de un lugar al que acudía con frecuencia. Además, tal vez me haya acercado así aún más a mi objetivo. Puedo, sin despertar su





atención, hacer mis observaciones y a partir de este punto de apoyo no me resultará difícil abrirme paso a su familia. Si, por el contrario, esta circunstancia hubiera de mostrarse como una dificultad — *eh bien!* Ya me las arreglaré yo con la dificultad; todo lo que hago, lo hago *con amore* y, así, amo también *con amore*.

Día 20

Hoy he conseguido información al respecto de la casa donde desapareció. Se trata de una viuda con tres benditas hijas. Aquí podría conseguirse información a mansalva, es decir, siempre que estuvieran en posesión de alguna información. La única dificultad es entender esta información en tercera potencia, pues las tres hablan a la vez. Se llama *Cordelia Wahl* y es hija de un capitán de marina. Éste murió hace algunos años; la madre, también. Era un hombre muy duro y severo. Ella vive ahora en casa de su tía, de una tía por línea paterna que al parecer es la viva imagen de su hermano pero, por lo demás, una mujer muy respetable. Esto está muy bien, pero al margen de eso no saben nada acerca de esa casa, nunca van allí, aunque Cordelia las visita con frecuencia. Ella y las dos jóvenes van a instruirse a las cocinas reales. Por eso va por allí sobre todo temprano por la tarde, de vez en cuando también por la mañana, nunca tras el atardecer. Viven muy retraídas.

Y bien, fin de la historia, no hay puente a la vista sobre el que pueda deslizarme hasta la casa de Cordelia.

| Es decir que ella tiene una idea del dolor en la vida, de la cara 327
oscura de ésta. ¿Quién lo habría dicho de ella? Con todo, estos recuerdos corresponden a una edad temprana, es un horizonte en función del cual ha vivido sin percatarse realmente de ello. Está muy bien, eso ha salvado su feminidad, no está viciada. Por otra parte, ello contribuirá también a elevarla si es suscitado adecuadamente. Todo esto es, por lo general, fuente de orgullo, siempre que no domeñe, y ella está bien lejos de ser domeñada.

Día 21

Vive junto a la muralla; no es la mejor ubicación; no hay vecinos con los que uno pueda entablar conocimiento, ningún lugar oficial desde el cual uno pueda realizar sus observaciones y pasar inadvertido. La muralla es poco apropiada, uno se expone mucho. Si uno va

por la calle, no es posible caminar pegado a la muralla pues nadie va por ahí y sería demasiado llamativo; o bien debería ir uno junto a las casas, y entonces no se ve nada. Hace esquina. Las ventanas que dan al patio interior se pueden ver también desde la calle, pues la casa no tiene casas vecinas. Probablemente es ahí donde se encuentra su alcoba.

Día 22

Hoy la he visto por primera vez en casa de la señora *Jansen*. Fui presentado. Ella no pareció alegrarse mucho ni estar al tanto de mí. Me comporté del modo más insignificante posible para así poder estar más atento. Sólo permaneció allí un instante, había venido simplemente a recoger a las hijas, que debían ir a las cocinas reales. Mientras las dos señoritas Jansen se arreglaban, nos quedamos solos en la sala y con una fría y casi negligente imperturbabilidad le dije un par de cosas a las que ella respondió con inmerecida cortesía. Y se fueron. Podría haberme ofrecido para acompañarlas, pero eso habría bastado para delatar al caballero y me he convencido de que no es así
328 como he de ganarla. — En cambio, preferí, un instante | después de que ella se hubo marchado, marcharme yo también, pero mucho más deprisa que ellas y por otro camino, aunque siempre en dirección a las cocinas reales, de modo que, al girar ellas por Store Kongensgade[37], pasé con paso muy ligero por su lado sin ni siquiera saludarlas, para su gran asombro.

Día 23

Necesito abrirme paso en su casa; estoy, tal y como se dice en jerga militar, listo. Pero, por lo que parece, este asunto va a resultar largo y dificultoso. Nunca he conocido a una familia que viviera tan incomunicada. Son sólo ella y su tía. Ningún hermano, ningún primo, ni un hilacho del que echar mano, nadie con el que hubiera un parentesco siquiera lejano al que agarrar del brazo. Yo voy siempre con un brazo suelto colgando; en estos días no iría por nada del mundo con una agarrada de cada brazo; mi brazo es un gancho de abordaje que uno debe tener siempre disponible; mi brazo está destinado a inciertos ingresos, no fuera que allá a lo lejos hubiera de dejarse ver un pariente lejano o un amigo, que en la distancia pudiera agarrarse un poco de mi brazo — y allí me subo. Además, no está bien que una familia viva tan aislada; esta pobre joven se ve privada de la ocasión





de conocer el mundo, por no hablar de qué otras peligrosas consecuencias puede tener esto. Esto siempre trae cola. Lo mismo pasa con las peticiones de mano. Con semejante aislamiento, está claro que uno está protegido contra los ladronzuelos. En una casa donde abundan las reuniones de sociedad, los ladrones sacan baza. Aunque tampoco hay para tanto, pues en casa de las chicas de este estilo no hay mucho que robar; cuando tienen dieciséis años, sus corazones son ya un perfecto pañuelo con monograma, y a mí nunca me ha gustado escribir mi nombre allí donde otros muchos ya lo han escrito; no se me ocurriría jamás grabar mi nombre en el cristal de una ventana o en una taberna o en un árbol o en un banco del jardín de Frederiksberg[38].

Día 27

Cuanto más la miro, más me convenzo de que es una figura aislada. Un hombre no debería serlo, ni siquiera un | adolescente, pues en 329
tanto que su desarrollo depende esencialmente de la reflexión, debe entablar relaciones con otros. Por eso una jovencita no debe tampoco ser interesante, pues lo interesante[39] implica siempre una reflexión sobre sí, y por eso mismo en el arte lo interesante siempre rinde al artista. Una jovencita que quiere complacer siendo interesante acaba más bien complaciéndose a sí misma. Esto es desde la perspectiva de la estética lo que cabe objetar a toda clase de coquetería. Distinto es lo que sucede con todo lo que sea coquetería en sentido impropio, que es el movimiento propio de la Naturaleza; es el caso del pudor femenino, que es siempre la coquetería más hermosa. Puede ser que una jovencita interesante se salga con la suya y consiga complacer; pero así como ella ha renunciado a su feminidad, así también son, por lo general, igual de afeminados los hombres a los que complace. Un joven como ése sólo se vuelve verdaderamente interesante cuando se relaciona con los hombres. La mujer es el sexo débil y, sin embargo, le corresponde de modo mucho más esencial que al hombre hacer vida en soledad a lo largo de su juventud; le está permitido ser ella misma, pero aquello en y por lo cual le está permitido ser ella misma es una ilusión; es la dote con que la Naturaleza la ha provisto como a la hija de un rey. Pero ese apoyarse en la ilusión hace precisamente que esté aislada. A menudo he especulado acerca de la posible causa de que no haya nada más pernicioso para una joven que el excesivo trato con otras jóvenes. Ello radica obviamente en que dicho trato no es ni lo uno ni lo otro; perturba la ilusión, pero no la trans-

figura. Es la determinación más profunda de la mujer ser la compañía del hombre[40], pero el trato con el propio sexo lleva fácilmente a una reflexión acerca del mismo que la convierte, en cambio, en acompañante de las damas de compañía. El lenguaje mismo es muy certero en este aspecto; al hombre se le llama amo, pero a la mujer no se le llama sierva ni nada por el estilo, no, se utiliza una determinación esencialista: ella es una compañía, no una acompañante. Si hubiera de imaginarme el ideal de muchacha, ésta debería siempre llevar una vida solitaria en el mundo y valerse por sí misma, pero, sobre todo, no tener amigas. Si bien es cierto que las Gracias eran tres[41], también lo es que a nadie se le ha pasado nunca por la cabeza imaginarlas hablando; ellas constituyen en su callado trío una hermosa unidad femenina. En este respecto casi me siento tentado a recomendar de nuevo el uso de celdas, de no ser porque este constreñimiento tendría un efecto dañino. Lo más deseable para una jovencita es siempre que se le conceda toda su libertad, pero que no se le ofrezca la oportunidad.
330 Así es como ella embellece y se salva de volverse | interesante. A una jovencita que vive mucho en compañía de jovencitas se le otorga en vano un velo de virgen o un velo nupcial; en cambio, quien disponga de suficiente sentido estético será siempre de la opinión de que, en un sentido más profundo y eminente, las jóvenes inocentes deben ser llevadas ante él cubiertas por un velo, por más que no sea costumbre usar un velo nupcial.

Ha sido educada con rigor, yo honro por ello a sus padres en su tumba; vive muy retraída, podría abrazarme al cuello de la tía para agradecérselo. No ha conocido las delicias del mundo, no posee el frívolo hartazgo. Es orgullosa, se obstina ante aquello que complace a otras jóvenes; así debe ser. Es una falsedad de la que debo esmerarme en sacar provecho. Galas y pompa no le agradan en el sentido en que agradan a otras jóvenes; es algo polémica, pero esto es necesario en una joven fervorosa como ella. Vive en el mundo de la fantasía. Si cayera en manos equivocadas, se podría sacar algo muy poco femenino de ella, justamente porque hay en ella tanta feminidad.

Día 30

Nuestros caminos se cruzan por doquier. Hoy me he topado con ella tres veces. Estoy al tanto de cada una de sus salidas, por breves que sean, de cuándo y dónde voy a dar con ella; pero este saber no es usado con el fin de procurarme un encuentro con ella, al contrario, derrocho de una manera horrorosa. Un encuentro que me ha costa-





do varias horas de espera, lo dilapido como si se tratara de una bagatela; no doy con ella, pues rozo como una tangente la periferia de su existencia. Si sé que va a ir a casa de la señora *Jansen* prefiero no encontrarme con ella, a no ser que sea importante para mí hacer una observación muy concreta; prefiero ir un poco antes a casa de la señora Jansen para, en lo posible, dar con ella en la puerta, ella entrando y yo saliendo, o en la escalera, donde paso por su lado descuidadamente. Es la primera red que debo tejer en torno a ella. Por la calle no la detengo, o bien intercambio un saludo con ella pero sin acercarme, sino que guardo siempre la distancia. Nuestras apresuradas colisiones no pasan acaso desapercibidas para ella, acaso advierte que en su horizonte se muestra un nuevo cuerpo, y que éste, a su
paso y, curiosamente, | de un modo nada perturbador, viene a per- 331
turbar el de ella; pero ella no presiente la ley constitutiva de este movimiento, más bien se ve tentada a mirar a derecha y a izquierda tratando de descubrir cuál es la meta; que es ella misma, eso ella lo ignora tanto como su antípoda. Le pasa lo que, por lo general, sucede con mis conocidos: creen que poseo un sinnúmero de negocios, que no paro de moverme y que digo, como *Fígaro*: «Una, dos, tres, cuatro intrigas a la vez, qué placer el mío»[42]. Primero debo conocerla a ella y conocer la totalidad de su estado espiritual, antes de iniciar mi ataque. La mayoría goza de una jovencita como goza de una copa de champaña en un instante de efervescencia. ¡Ah! ¡Sí! ¡Qué hermoso! Y esto es sin duda lo más excelso a lo que cabe aspirar en el caso de muchas jóvenes; pero aquí hay más. Si el individuo es demasiado frágil para tolerar la claridad y la transparencia, entonces sí, entonces goza de la falta de claridad; pero ella obviamente la tolera. Cuanta más devoción se dedica al amor, tanto más interesante. Ese goce instantáneo es, si no en sentido externo sí en sentido espiritual, una violación, y en una violación no hay más que un goce ficticio, es, al igual que un beso robado, algo que carece de género. No, no; cuando uno es capaz de llevar las cosas a tal punto que la libertad de una jovencita no tiene ante sí otra tarea que la de entregarse, sintiendo que en ello reside toda su bienaventuranza, que casi ruega por esa entrega y aun así es libre, sólo entonces hay goce, pero para eso se requiere siempre influencia espiritual.

¡Cordelia! ¡Qué magnífico nombre! Aquí estoy, en casa, ejercitándome en la manera de hablar de los loros para decir: Cordelia, Cordelia, Cordelia mía, tú, Cordelia mía. No puedo menos que sonreír pensando en la rutina que un día será pronunciar estas palabras en el instante decisivo. Siempre es bueno hacer estudios prelimina-

res, todo debe estar a punto. No es de extrañar que los poetas describan siempre el instante del tuteo, el hermoso instante en el que los enamorados, no ya chapoteando (muchos hay, cierto es, que nunca pasan de ahí) sino sumergiéndose en el mar del amor, se despojan de su vieja persona[43] y resurgen de este bautizo para sólo entonces conocerse mutuamente como si fuesen viejos conocidos, aunque sólo han envejecido un instante. Para una jovencita este instante es siempre el más hermoso, y uno debe, para gozarlo oportunamente, estar siem-
332 pre situado un poco más arriba, de modo que | uno no sea sólo el bautizado sino también el cura. Una pizca de ironía hace que el instante que sigue a ese instante sea uno de los más interesantes, se trata de un desnudamiento espiritual. Uno debe ser lo bastante poético para no perturbar el acto pero, aun así, el pícaro siempre tiene que estar al acecho.

Día 2 de junio

Ella es orgullosa, hace ya tiempo que lo advertí. Cuando está en compañía de las tres Jansen, habla muy poco; es obvio que el devaneo de éstas la aburre; una cierta sonrisa en sus labios parece denotarlo. Yo me baso en esta sonrisa. — Otras veces, es capaz de entregarse a una fiereza casi varonil, para enorme asombro de las Jansen. A mí me resulta inexplicable cuando tengo en cuenta su vida de niña. Tenía un solo hermano que era mayor que ella. Sólo ha conocido al padre y al hermano y ha sido testigo de serios incidentes que le inspiran a uno aversión por el chismorreo corriente. Su padre y su madre no vivieron una vida feliz juntos; eso que para las demás jóvenes es un indicio más o menos preciso, no lo es para ella. No sería de extrañar que esté un poco confundida respecto de lo que es ser una joven. Acaso haya instantes en los que podría desear ser un hombre y no una muchacha.

Tiene imaginación, alma, pasión, en dos palabras, todo lo esencial, pero no es reflexiva en términos subjetivos. Hoy una casualidad me convenció del todo de ello. Sé por la empresa Jansen que no toca instrumento alguno; esto va en contra de los principios de la tía. Siempre lo lamenté, pues la música es siempre un buen medio de comunicación con una joven, siempre y cuando, desde luego, uno sea cuidadoso y no aparente ser un experto. Hoy fui a visitar a la señora *Jansen*; entreabrí la puerta sin llamar, una insolencia que a menudo redunda en mi beneficio y que, llegada la necesidad, solven-





to con la ridiculez de golpear la puerta entreabierta — allí estaba ella, sentada frente al piano — creyó que nadie la oiría tocar — era una dulce melodía sueca — no tocaba con habilidad, se impacientaba, pero de nuevo surgieron suaves notas. Cerré la puerta y me quedé
fuera, escuchando con atención las modificaciones de sus | acordes, 333
de vez en cuando había cierta pasión en su modo de tocar que hacía pensar en la doncella *Mettelil*, que al pulsar el arpa de oro hizo que brotara leche de sus pechos[44]. — Había cierta tristeza, pero también algo ditirámbico en su ejecución. — Yo podría haberme precipitado, sacar provecho de ese instante — habría sido una estupidez. — El recuerdo no es tan sólo un medio de conservación sino también un medio de acrecentamiento; lo que ha sido penetrado por el recuerdo hace doble efecto. — Es frecuente encontrar en los libros, en especial en los libros de salmos, una florecilla — el instante en el que fue colocada allí fue hermoso, pero el recuerdo lo es aún más. Es obvio que toca a hurtadillas, o quizás esa dulce melodía sueca sea lo único que toca — quizás tiene para ella un interés especial. Nada de esto sé, pero por eso este acontecimiento adquiere suma importancia para mí. Cuando algún día hable en confianza con ella, la conduciré secretamente a este punto y haré que caiga en esta trampa.

Día 3 de junio

Todavía no he logrado decidir qué idea debo hacerme de ella; por eso me mantengo tan callado, tan inadvertido — vamos, como un soldado montando guardia que se tira al suelo y pone atención para captar cómo resuena a lo lejos el enemigo que avanza. En el fondo, no existo para ella; no en el sentido de ser un hecho negativo, sino en el sentido de no ser ningún hecho en absoluto. Todavía no me he atrevido con ningún experimento. — Verla y amarla son una y la misma cosa, así reza la novela[45] — y así sería si el amor no conllevara dialéctica alguna. ¿Pero acaso nos dicen las novelas qué es el amor? Meras mentiras que ayudan a abreviar la tarea.

Cuando, con base en la información que he obtenido, vuelvo a pensar en la impresión que causó en mí el primer encuentro, la idea que tengo de ella sin duda se ha modificado, aunque ello redunda tanto en su beneficio como en el mío. No está a la orden del día que una jovencita vaya por la calle así, completamente sola, ni que una
jovencita se sumerja de ese modo en ella misma. Había pasado mi | 334
severo examen: encantadora. Pero el encanto es un elemento tan

efímero, que desaparece como el día de ayer, ya pasado[46]. No me la había imaginado en el entorno en el que vive, y mucho menos tan irreflexivamente familiarizada con las tempestades de la vida.

Ojalá conociera la índole de sus sentimientos. No cabe duda de que nunca ha estado enamorada, y es que para eso su espíritu vuela con excesiva libertad; mucho menos pertenece a esa clase de doncellas teoréticamente experimentadas, a las que mucho antes de tiempo les resulta de lo más *geläufig* [sencillo] imaginarse en brazos de un hombre amado. Las figuras de realidad que salieron a su encuentro no han llegado a confundirla en lo que concierne a la relación entre sueño y realidad. Su alma se nutre todavía de la divina ambrosía de los ideales. Pero el ideal que revolotea ante ella no es ni el de una pastorcilla ni el de la heroína de una novela, de una amante, sino el de una *Juana de Arco* o algo por el estilo.

En pie sigue la cuestión de si su feminidad es lo bastante fuerte para reflejarse a sí misma o si tan sólo ha de ser gozada como belleza o encanto; la cuestión es si nos atrevemos a apuntar más alto. Ya es una gran cosa dar con una feminidad puramente inmediata, pero si uno se atreve a aventurar un *changement* [cambio], entonces obtiene lo interesante. En ese caso lo mejor es procurarle un pretendiente como Dios manda. Que eso dañaría a una jovencita no es más que una superstición que la gente tiene. — Sí, si es una planta muy tierna y delicada que tiene en su vida un solo punto de esplendor: el encanto; entonces siempre conviene que no haya oído nombrar jamás el amor; pero si ése no es el caso, entonces es una ventaja y, a falta de pretendiente, a mí no me preocuparía en absoluto procurarle uno. Este pretendiente no debe ser tampoco una caricatura, pues no ganaríamos nada con ello; más bien debe tratarse de un joven respetable, en lo posible también cariñoso, aunque poca cosa para la pasión de ella. A una persona de esta clase, ella la pasa por alto, le disgusta el amor, descree incluso de su propia realidad cuando percibe su destino y ve lo que la realidad ofrece; si amar, dice, no es otra cosa que esto, no vale mucho. Se enorgullece en su amor, este orgullo la hace
335 interesante, | tiñe todo su ser de un encarnado más excelso; aunque así está también más próxima a su caída, pero todo ello sigue haciéndola más y más interesante. Mientras tanto, parece que lo mejor es certificar quiénes son sus conocidos para ver si entre ellos no hubiera un pretendiente. En su casa nunca hay una oportunidad, pues allí no va nunca nadie; pero ella sale, y ahí sí que podría haber alguno. Conseguir a alguien antes de conocer tales detalles sería siempre arriesgado; dos pretendientes insignificantes podrían, cada uno por su lado, tener un efecto pernicioso en virtud de su relatividad. Ya veré si no hay un amante secreto que no tiene el coraje de asaltar la casa, un ladrón de gallinas que no ve ninguna oportunidad en tan monástico hogar.





El principio estratégico, la regla de todos los movimientos de esta campaña será, pues, captarla siempre en una situación interesante. Pues lo interesante es el terreno sobre el cual tendrá lugar la pugna; la potencia de lo interesante debe ser agotada. Si no estoy errado del todo, también toda su estructura está calculada para que lo que yo pido sea justamente lo que ella dé, y aun lo que ella pide. De eso es de lo que se trata, de atisbar qué puede dar el individuo singular y lo que ella, en consecuencia, exige. Por eso mis historias de amor tienen una realidad efectiva para mí, constituyen un componente vital, un período formativo, que tengo muy pero que muy presente y que a menudo ha ido incluso ligado a la adquisición de alguna que otra habilidad; aprendí a bailar a causa de la primera joven que amé, aprendí a hablar francés a causa de una bailarina. Por aquel entonces yo acudía como los tontos al mercado, a menudo se burlaban de mí. Ahora me proveo en los puestos colindantes. De todos modos, quizás ella haya agotado un aspecto de lo interesante, su vida recluida parece indicarlo. Se trata por tanto de encontrar otro aspecto que a primera vista a ella no se lo parezca, pero que precisamente a causa de este rechazo se vuelva interesante para ella. Con este fin no escojo lo poético sino lo prosaico. Con ello, pues, el comienzo. En primer lugar, su feminidad es neutralizada en virtud de una sensatez y un escarnio prosaicos, no explícitos sino implícitos, así como en virtud de lo que es absolutamente neutral: el espíritu. Está a punto de perder su feminidad, pero en este estado no puede sostenerse por sí sola, se lanza a mis brazos, no como si yo fuera un amante, sino todavía con total neutralidad, | y entonces la feminidad despierta, es compelida a 336
mostrarse en su máxima elasticidad, se le permite confrontarse con algún que otro valor real, y lo supera, su feminidad alcanza una altura casi sobrenatural, me pertenece con toda la pasión del mundo.

Día 5

No tuve que andar mucho. Ella compra en el establecimiento del mayorista *Baxter*. Aquí no la encontré sólo a ella, sino también a una persona que me vino que ni pintada. *Edvard*, el hijo de la casa, está

irremediablemente enamorado de ella; basta sólo abrir medio ojo y mirar los de él. Lleva el negocio y está en el despacho de su padre; es bien parecido, bastante agradable, algo vergonzoso, y esto último me parece que no le perjudica a ojos de ella.

¡Pobre Edvard! No tiene ni la menor idea de qué hacer con todo su amor. Si sabe que ella va a venir por la tarde, se arregla sólo por su causa, se pone su nuevo traje negro sólo por su causa, bocamangas, sólo por su causa, y hace así el ridículo ante la concurrencia del salón que, por lo demás, va vestida como de andar por casa. Su sumisión raya lo increíble. Si se tratara de mera pose, Edvard sería para mí un peligroso rival. Es preciso mucho arte para hacer buen uso de la sumisión, pero con ella uno puede llegar muy lejos. ¡Cuán a menudo no habré yo hecho uso de la sumisión para embaucar a alguna tierna doncella! Por lo general las jóvenes se pronuncian muy duramente respecto de los hombres sumisos y, sin embargo, a escondidas les caen bien. Una pizca de sumisión bien que lisonjea la vanidad de una chiquilla; ella siente su superioridad; son las arras. Tras haberlas adormecido, en el momento en que ellas creerían que uno se va a morir de vergüenza, uno muestra que, muy al contrario, puede seguir adelante solo. La sumisión hace que uno pierda su significación masculina, y por ello se trata también de un medio relativamente bueno para neutralizar la distinción entre géneros; por ello, cuando perciben que se trataba de mera pose, se avergüenzan, se ruborizan para sus adentros, se dan perfecta cuenta de que en cierto modo han excedido su límite;
337 | es como cuando persisten demasiado largamente en tratar a un muchacho como a un niño.

Día 7

Bien, ya somos amigos, *Edvard* y yo; hay entre nosotros una amistad verdadera, una bonita relación, una que no ha existido desde los más hermosos días de Grecia. Pronto nos hemos convertido en confidentes, después de que yo, tras involucrarlo en un sinnúmero de consideraciones en lo tocante a Cordelia, lograra que confesara su secreto. Ni qué decir tiene que cuando todos los secretos se reúnen, éste también puede participar. Pobre chico, ya hace tiempo que suspira. Se acicala cada vez que ella viene, luego, al atardecer, la acompaña a casa y su corazón late con fuerza sólo de pensar que el brazo de ella reposa en el suyo; van paseando, mirando las estrellas, él llama a su timbre, ella desaparece, él desespera — y espera la próxima vez. Todavía no ha tenido el valor de cruzar su umbral, él, que goza de tan magnífica oportunidad. A pesar de que no puedo evitar de burlarme de Edvard en mi acallada mente, es cierto que hay algo bonito en su puerilidad. A pesar de que en general me jacto de ser muy ducho en todo lo que hace a la quintaesencia de lo erótico, nunca he observado en mí este estado, la angustia y el temblor de este enamoramiento, o al menos nunca perdí mi serenidad, pues de otro modo sí que los conozco, aunque a mí me afectan fortaleciéndome. Quizás alguno dirá que entonces no he estado nunca enamorado; quizás. He envalentonado a Edvard, le he animado a confiar en mi amistad. Mañana debe dar el paso decisivo, dirigirse personalmente e invitarla. Le he inculcado la desesperada idea de que me pida acompañarlo; se lo he prometido. Lo ha tomado como una extraordinaria muestra de amistad. Esta oportunidad es tal y como yo la deseaba: hay que proceder atropelladamente. En caso de que ella abrigase la menor duda sobre el significado de mi conducta, ya se ocupará mi conducta de confundirlo todo de nuevo.

| Antes no tenía la costumbre de prepararme para mantener una 338
conversación, y ahora se ha convertido en una necesidad a fin de entretener a la tía. He asumido justamente el honorable cometido de darle conversación para con ello cubrir los movimientos amorosos de Edvard hacia Cordelia. La tía había pasado algunas épocas en el campo y, tanto en virtud de mis propios y escrupulosos estudios de escritos que versan sobre agronomía cuanto en virtud de las apreciaciones de la tía, fundadas en su experiencia, hago significativos progresos en competencia y destreza.

En casa de la tía completo mi felicidad; ella me tiene por una persona compuesta y asentada, con quien darse a conocer puede suponer un considerable placer, que no es como nuestros modernos señoritos. En lo que hace a Cordelia, no me parece que yo goce particularmente de su simpatía. Cierto que ella es de una feminidad demasiado pura e inocente para pedir que cada uno de los hombres haya de cortejarla; sin embargo, ella presiente muy mucho lo tumultuoso de mi existencia.

Así, sentado en la acogedora sala de estar mientras ella, como un ángel bondadoso, esparce encanto por doquier, para todos aquellos que entran en contacto con ella, para lo bueno y para lo malo, acabo en ocasiones por impacientarme conmigo mismo, estoy tentado de salir corriendo de mi escondite, pues, aun ante los ojos de todos en la sala

de estar, estoy al acecho; estoy tentado de coger su mano, de abrazarla toda, de esconderla dentro de mí por temor a que alguien hubiera de privarme de ella. O, cuando Edvard y yo las dejamos al atardecer, cuando ella, para despedirse, me ofrece su mano, cuando yo la guardo en la mía, en ocasiones se me hace difícil que este pájaro huya de mi mano. Paciencia — *quod antea fuit impetus, nunc ratio est* [aquello que antes era ímpetu ahora es cálculo][47], ella debe ser enredada en mi red de un modo totalmente distinto, y entonces haré que toda la fuerza del amor irrumpa a borbotones. No hemos corrompido este momento con carantoñas, con inoportunas anticipaciones, puedes estarme agradecida por ello, Cordelia mía. Trabajo para llevar más allá la contradicción, tenso el arco del amor para herir aún más hondo. Cual arquero suelto la cuerda, la tenso de nuevo, escucho su canción, es mi música de guerra, y apunto aún más lejos, sin colocar aún la flecha sobre la cuerda.

339 | Cuando un escaso número de personas entra en contacto con frecuencia en la misma estancia, fácilmente se establece una tradición respecto de qué lugar ocupa cada uno, de cuál es su puesto; ello acaba configurando una imagen que uno puede desplegar ante sí, un mapa del terreno. Del mismo modo actualmente en casa de los Wahl tenemos nosotros en comunidad la vivencia de una imagen. Al atardecer allí se toma el té. Por lo general, la tía, que hasta entonces ha estado sentada en el sofá, se traslada a la mesita de costura, cuyo lugar acaba de abandonar Cordelia, quien se arrima a la mesa de té delante del sofá; tras ella va Edvard; yo voy tras la tía. Edvard va tras lo misterioso, susurra, por lo general lo hace tan bien que sencillamente enmudece; yo no mantengo en secreto mi efusión para con la tía, los precios del mercado, un cálculo de cuantas lecheras suman una libra de mantequilla, a través del medio de la nata y de la dialéctica de la yema de la mantequilla, son realmente cosas que toda jovencita no sólo puede oír sin que le haga daño, sino que, lo que resulta aún más raro, se trata de una conversación sólida, esmerada y edificante que ennoblece en igual medida la cabeza y el corazón. Por lo general doy la espalda a la mesa de té y a la exaltación de Edvard y de Cordelia, yo me exalto con la tía. ¿Acaso no es la Naturaleza grande y sabia en aquello que produce? ¿Acaso no es la mantequilla un precioso don? ¡Qué glorioso resultado de la Naturaleza y del arte! Seguro que la tía no estaría en condiciones de escuchar lo que hablan Edvard y Cordelia, en el supuesto de que realmente hablaran de algo; se lo he prometido a Edvard, y yo mantengo siempre mi palabra. En cambio, puedo oír estupendamente cada palabra intercambiada, oír cada





movimiento. Esto es para mí de gran importancia, pues uno no puede saber lo que una persona en su desesperación puede verse arrastrada a arriesgar. Las personas más prudentes y más pusilánimes arriesgan de vez en cuando las cosas más desesperadas. Aunque yo no tenga que ver lo más mínimo con ninguna de esas dos personas por separado, puedo advertir sin embargo en Cordelia que siempre estoy invisiblemente presente entre ella y Edvard.

No hay duda de que la imagen que formamos nosotros cuatro es bien curiosa. Si hubiera de pensar en imágenes conocidas, podría encontrar una analogía, pues, por lo que hace a mí, pienso en *Mefistófeles*; la dificultad radica, con todo, | en que *Edvard* no es ningún 340
*Fausto*. Si yo hago de mí un Fausto, entonces la dificultad radica de nuevo en que Edvard ciertamente no es un Mefistófeles, mucho menos a ojos del propio Edvard. Él me tiene por el buen genio de su amor y en ello hace bien, cuando menos puede estar seguro de que nadie ha de velar más escrupulosamente por su amor que yo. Le he prometido dar conversación a la tía y de esta empresa me encargo con toda seriedad. La tía casi desaparece de nuestra vista inmersa en pura agronomía; repasamos la cocina y el sótano, la buhardilla, echamos un vistazo a las gallinas y a los patos, los gansos, etc. Todo esto escandaliza a Cordelia. Lo que yo en el fondo quiero, ella naturalmente no puede entenderlo. Soy y seré siempre un enigma para ella, pero un enigma que no la tienta a querer adivinar, sino que la irrita, sí, que la indigna. Siente con intensidad que la tía acaba por hacer el ridículo, aunque también que es una dama tan honorable que, ciertamente, no lo merece. De otro lado, yo lo hago tan bien, que ella siente con igual intensidad que cualquier intento de conmoverme sería vano. De vez en cuando llevo las cosas tan lejos que consigo que Cordelia, completamente a escondidas, se ría de la tía. Son estudios que hay que llevar a cabo. No es que yo lo haga en connivencia con Cordelia, ni mucho menos, pues, de ser así, nunca lograría hacer que se riera de la tía. Me esmero en permanecer imperturbablemente serio; pero ella no puede evitar reír. Ésta es la primera falsa lección: debemos enseñarle a sonreír irónicamente; pero esta sonrisa me incumbe casi tanto a mí como a la tía, pues ella no sabe para nada qué pensar de mí. Bien pudiera ser que yo fuese un joven cualquiera que había envejecido demasiado pronto, pudiera ser; también pudiera ser otra cosa, y otra, etc. Tras haberse reído de la tía se indigna consigo misma, yo me doy la vuelta y, al reanudar mi conversación con la tía, la miro con total seriedad, entonces me sonríe a mí, se ríe de la situación.

Nuestra relación no consiste en los tiernos y fieles abrazos de la comprensión, no en las atracciones, sino en las repulsiones del malentendido. Mi relación con ella no es propiamente nada; es puramente espiritual, lo cual naturalmente no es nada en relación con una jovencita. El método que sigo, sin embargo, resulta extraordinariamente cómodo. Alguien que actúa como un caballero despierta
341 sospechas y se opone a sí mismo | resistencia; de todo ello me libro yo. No hay quien me vigile, al contrario, más bien se me ve como una persona de fiar, hecha para vigilar a la jovencita. El método tiene sólo un fallo y es que es lento, pero por eso puede ser aplicado sólo con ventajas a individuos en donde lo interesante está en juego.

Qué poder rejuvenecedor no tendrá una jovencita, ni la frescura del aire matutino, ni el susurro del viento, ni el frescor del mar, ni el aroma del vino, ni su buqué — nada en el mundo tiene este poder rejuvenecedor.

Pronto espero haber llevado las cosas al punto en que ella me odie. He adoptado la figura de un solterón. No hablo de otra cosa que de estar confortablemente sentado, de estar cómodamente acostado, de tener un criado de fiar, un amigo con los pies bien puestos en el suelo, en el que uno pueda confiar si camina cogido de su brazo. Si logro que la tía abandone sus observaciones de agronomía, la conduzco hacia ese terreno, para tener una ocasión más directa de ironizar. De un solterón se puede uno reír, sí, incluso tenerle algo de compasión, pero un joven al que no le falta del todo espíritu, con pareja conducta saca de quicio a una jovencita, toda la significación de su sexo, su belleza y su poesía son aniquiladas.

Así van pasando los días, la veo, pero no hablo con ella, hablo con la tía en su presencia. Alguna contada noche se me ocurre desahogar mi amor. Entonces me dirijo, envuelto en mi capa, con mi sombrero calado hasta las orejas, hasta su ventana. Su alcoba da al patio interior, pero al tratarse de una casa que hace esquina, se ve desde la calle. En ocasiones se acerca un instante a la ventana, o la abre, mira las estrellas, de todos inadvertida, sólo que no de aquel de quien ella menos se creería percibida. En estas horas nocturnas doy vueltas como un fantasma, como un fantasma habito el lugar donde se encuentra su vivienda. Entonces me olvido de todo, no hago pla-
342 nes, ni cálculos, tiro el sentido común por la borda, ensancho | y refuerzo mi pecho con hondos suspiros, un ejercicio que necesito para que lo sistemático de mi conducta no me haga sufrir. Otros son





virtuosos de día, pecan de noche, yo soy disimulo de día, de noche soy puro deseo. Si acaso ella me viese aquí, si pudiera mirar dentro de mi alma... si acaso.

Si esta joven se comprendiera a sí misma, admitiría que soy un hombre hecho a su medida. Ella es demasiado impetuosa, se conmueve demasiado hondamente para ser feliz en el matrimonio; sería demasiado poca cosa dejarla caer a los pies de un simple seductor; cuando caiga a mis pies, lo que salvará del naufragio será lo interesante. En relación conmigo, ella debe, como dicen los filósofos con un juego de palabras, *zu Grunde gehen* [ir al fondo, irse a pique][48].

En realidad se aburre oyendo hablar a *Edvard*. Como siempre, allí donde se ponen estrechos límites a lo interesante, se descubre mucho más. De vez en cuando aplica el oído a la conversación que mantengo con la tía. Cuando lo advierto, surge en el horizonte una fulgurante insinuación que viene de todo otro mundo, para asombro tanto de la tía como de Cordelia. La tía ve el rayo pero no oye nada, Cordelia oye la voz pero no ve nada. Pero en ese mismo instante todo vuelve a la normalidad, la conversación entre la tía y yo avanza de acuerdo a su monótono paso, como los caballos del correo en la quietud de la noche; la tristeza del samovar la acompaña. En contadas ocasiones, en instantes como ése puede llegar a ser muy desagradable la atmósfera de la sala de estar, sobre todo para Cordelia. No tiene a nadie con quien hablar o a quien escuchar. Si se vuelve hacia Edvard, corre el peligro de que éste, en su embarazo, cometa alguna torpeza; si se vuelve hacia el lado opuesto, hacia la tía y hacia mí, la seguridad imperante, el monótono y acompasado martilleo de la conversación, suscita, con respecto a la inseguridad de Edvard, un contraste sumamente desagradable. Puedo muy bien imaginarme que a Cordelia le debe parecer que la tía está hechizada, pues se mueve completamente al compás que yo marco. Ella tampoco puede participar de este entretenimiento; y es que éste es uno de los medios que yo también he utilizado para indignarla, permitirme tratarla completamente como a una niña. No porque yo basándome en ello hubiera de permitirme ninguna clase de libertad para con ella, ni mucho me-
nos, yo sé de sobra cuán molesto | puede resultar algo así, sobre todo 343
teniendo en cuenta que su feminidad ha de poder resurgir pura y bella. A causa de mi íntima relación con la tía me resulta fácil tratarla como a una niña que nada sabe del mundo. En virtud de ello, su feminidad no sufre ofensa alguna, sólo es neutralizada; pues no tener noticia de los precios del mercado no puede ofenderla, aunque sí

puede indignarla que ello sea lo más excelso en la vida. La tía se supera a sí misma con mi apoyo en este sentido. Raya el fanatismo, algo que debería agradecerme. Lo único que no soporta de mí es que no soy nada. Ahora he adoptado la costumbre de decir, cada vez que se comenta que hay un puesto vacante: ése es un puesto para mí, y hablarle luego de ello con suma seriedad. Cordelia advierte siempre la ironía, es simplemente eso lo que yo quiero.

¡Pobre Edvard! Lástima que no se llame Fritz. Cada vez que en mis calladas ponderaciones me detengo en mi relación con él, pienso en el Fritz de *La novia*[49]. Por añadidura, Edvard es, al igual que su prototipo, caporal de la milicia ciudadana. En honor a la verdad, lo cierto es que Edvard es bastante aburrido. No entra en materia, acude siempre de punta en blanco y almidonado. Por amistad hacia él, *unter uns gesagt* [dicho sea entre nosotros], yo acudo lo más descuidado posible. ¡Pobre Edvard! Lo único que casi me duele es que se siente tan en deuda conmigo que casi no sabe cómo agradecérmelo. Permitir que me lo agradezca es realmente demasiado.

¿No podríais estaros quietos por una vez? ¿Qué habéis hecho durante toda la mañana si no zarandear mi marquesina, estirar el espejo reflector de la puerta y su cordel, jugar con la cadena de la campanita del tercer piso, golpear los cristales de las ventanas, en una palabra, proclamar de todas las maneras posibles vuestra existencia, como haciéndome señas para que saliera afuera con vosotros? Sí, el tiempo no está mal, pero no tengo ganas, dejad que me quede en casa... Vosotros, petulantes, retozones céfiros, criaturas jubilosas, vosotros podéis ir solos; disfrutad de vuestro entretenimiento como
344 siempre con las jovencitas. Sí, ya lo sé, nadie sabe | abrazar a una chica de manera tan seductora como vosotros; en vano intentará escabullirse, no podrá desenredarse de vuestras ondas — ni lo querrá tampoco; pues vosotros, frescos, y refrescantes, vosotros no acaloráis... ¡Andad! ¡Id por vuestra cuenta! Dejad que me quede al margen... Entonces no encontráis en ello deleite alguno, ésa es vuestra opinión, no lo hacéis por vosotros... Está bien, voy con vosotros; pero con dos condiciones. En primer lugar: junto a Kongens Nytorv[50] vive una jovencita, es muy linda, pero además tiene la desvergüenza de no consentir amarme y, lo que es aún peor, ama a otro y la cosa ha llegado tan lejos que pasean juntos cogidos del brazo. A la una de la tarde sé que él debe ir a buscarla. Prometedme ahora mismo que aquellos de entre vosotros que soplan con mayor fuerza, permanecerán escondidos en algún lugar cercano hasta el instante en que él





salga con ella por la puerta de la calle. En el momento mismo en que él vaya a doblar la esquina de Store Kongensgade[51], se abalanza ese destacamento, le arrebata con el máximo de educación posible el sombrero de la cabeza y lo va guiando a una velocidad regular, justo a dos codos de distancia delante de él; no más rápido, pues entonces es de esperar que diera media vuelta. Así creerá que al segundo siguiente lo coge y, como no la soltará del brazo, los llevaréis a ambos por Store Kongensgade a lo largo de la muralla hacia Nørreport, hasta Høibroplads[52]... ¿Cuánto tiempo puede pasar con todo ello? Pienso que alrededor de media hora. A la una y media en punto llegaré yo por Østergade. Cuando el susodicho destacamento haya conducido a los amantes al centro de la plaza, éstos serán objeto de un violento ataque en virtud del cual también el sombrero de ella será arrebatado, sus tirabuzones despeinados, su echarpe volará y, mientras, a todo esto, el sombrero de él irá subiendo jubiloso cada vez más alto; en una palabra, suscitaréis tal confusión, que el honorable público en su totalidad, no sólo yo, estalle en risotadas, que los perros empiecen a ladrar, el torrero a repicar. Os las ingeniáis de manera que el sombrero de ella vuele hacia mí, y estaré feliz de devolvérselo. — En segundo lugar: la sección que me siga acatará cada una de mis señas, se mantendrá dentro de los límites del decoro, no ofenderá a ninguna jovencita, no se permitirá con ella ninguna libertad, por más que su alma infantil pueda, mientras bromeáis con ella, mantener la alegría, así como los labios su sonrisa, los ojos su sosiego, y el corazón mantenerse sin angustia. Si uno de vosotros se atreve a comportarse de otro modo, la maldición caerá sobre vuestro nombre. — Y ahora, vamos, vengan la vida y la alegría, la juventud y la belleza; mostradme lo que tantas veces he visto, lo que nunca me cansaré de
ver, mostradme una bella jovencita, | desplegad su belleza ante mí de 345
tal modo que devenga aún más bella; ¡examinadla de tal modo que disfrute de ese examen! — Elijo Bredgade[53], pero ya sabéis que sólo puedo disponer de mi tiempo hasta la una y media. —

Por ahí viene una jovencita de punta en blanco y almidonada, bien, sí, hoy es domingo... ¡Refrescadla un poco, aventadla con frescura, deslizaos, calladas corrientes, a su alrededor, abrazadla con vuestro inocente tacto! ¡Cómo intuyo el fino rubor de las mejillas, los labios suben de color, el seno se hincha...! ¿No es cierto, niña mía, que es indescriptible, que inspirar este aire fresco es un goce bienaventurado? El diminuto cuello de camisa se mece como una hoja. De qué manera tan saludable y plena respira. Su paso se aminora, casi la lleva el callado viento, como una nube, como un sueño... ¡Soplad con algo más de fuerza, con bocanadas más extensas!... Se reco-

ge; los brazos se repliegan sobre el seno, como cubriéndose con mayor recato, no sea que una ráfaga se entrometa demasiado, no sea que ágil y frescamente se cuele por debajo de la ligera vestimenta... Su sonrojo se hace más saludable, las mejillas ganan en plenitud, los ojos en transparencia, el paso en ritmo. La tribulación embellece a las personas. Toda jovencita debería enamorarse del céfiro, ya que no hay hombre que, por competir con ella, sepa como él realzar su belleza... El cuerpo de ella se inclina levemente hacia adelante, la cabeza sigue la punta del pie... ¡Se detiene un poco! Es demasiado; su figura se ensancha, pierde su bella estrechez... ¡Refrescadla un poco!... No es cierto, niña mía, que es reconfortante cuando uno está acalorado sentir estos refrescantes escalofríos; uno podría incluso abrir los brazos agradecido, feliz de la existencia... Se pone de lado... ¡Ahora, rápido, un soplo fuerte, para que yo pueda intuir la belleza de las formas!... ¡Más fuerte! Para que los ropajes se ciñan con mayor precisión... ¡Es demasiado! La posición empeora, el ligero andar es perturbado... Ella insiste en darse la vuelta... ¡Soplad de nuevo, ponedla a prueba! ¡Basta, es demasiado! Uno de sus tirabuzones se ha desecho... ¡Haced el favor de comportaros! — Ahí viene marchando todo un regimiento:

*Die eine ist verliebt gar sehr;*
*Die andre wäre es gerne.*

[Una está perdidamente enamorada;
a la otra le encantaría estarlo][54].

Sí, no hay duda de que, en esta vida, caminar cogida del brazo del propio futuro cuñado es una mala ocupación. Esto es para una
346 joven más o menos | lo mismo que para un hombre ser un escribiente
de segundo rango... Pero un escribiente de segundo rango puede ser ascendido; cuenta, además, con un lugar en el despacho, cuentan con él para las ocasiones extraordinarias, y eso no es lo que le ha tocado en suerte a la cuñada; aunque, en contrapartida, la ascensión de ella no es tan lenta — cuando es ascendida y trasladada a otro despacho... ¡Soplad ahora con un poco de brío! Cuando uno tiene un punto fijo al cual asirse, puede de sobra oponer resistencia... El centro avanza con fuerza, los flancos no han podido seguir... Él se aguanta bastante bien, a él el viento no lo puede hacer tambalear, es demasiado pesado para eso — aunque también demasiado pesado para que los flancos pudieran levantarlo del suelo. Corre hacia adelante para mostrar — que es un cuerpo pesado; pero cuanto más inmóvil permanece, más sufren por ello las niñas... Mis bellas damiselas, acaso





no podría serles yo de utilidad con un buen consejo: dejen al futuro marido y al cuñado al margen, intenten ir solas y ya verán, el deleite será mucho mayor... ¡Soplad ahora con más suavidad!... ¡Cómo retozan en el oleaje del viento! Pronto aparecerán como dos figuras opuestas de perfil en la calle... ¿Puede una danza producir con su música un regocijo más placentero? Y, con todo, el viento no agota, refuerza... Ahora van calle abajo a toda vela, el uno junto al otro... ¿Puede acaso algún vals arrebatar a una jovencita con un talante más seductor? Y, con todo, el viento no cansa, sino que lleva... Ahora se dan media vuelta hacia el marido y el cuñado... No es cierto que una pizca de resistencia no sea agradable, uno brega con gusto por acabar poseyendo lo que ama; y uno acaba alcanzando aquello por lo que lucha, hay una providencia de rango superior que acude en ayuda del amor, he aquí porqué el hombre tiene el viento de su parte... ¿Acaso no lo he dispuesto todo correctamente? Cuando uno tiene el viento a favor, resulta fácil seguir el paso de la amada, pero cuando lo tiene en contra, uno participa de un agradable movimiento, vuela hacia la amada y el soplo del viento lo hace a uno más saludable y más tentador y más seductor y el soplo del viento refresca el fruto de los labios, el cual prefiere que se lo goce en frío, porque es tan ardiente, como se dice del cava cuando está casi helado... ¡Cómo ríen y hablan! — Y el viento se lleva las palabras — ¿Acaso hay aquí algo de qué hablar? — y vuelven a reír y se inclinan por el viento y aguantan su sombrero y vigilan los pies... ¡Deteneos ahora, que las jovencitas no se impacienten y se enfaden con nosotros, o se asusten de nosotros! — ¡Ea, vamos! Con paso firme y *gewaltig* [seguro], la pierna derecha delante
de la izquierda... ¡Con qué audacia y valentía va ella | por el mundo! 347
... ¿Me estarán engañando mis ojos? Va con uno del brazo, o sea que prometida. Veamos, niña mía, qué presente guardaba para ti el árbol de navidad de la vida[55]. ¡Uy, sí! De verdad que parece ser un prometido muy robusto. Ella se encuentra ahora en el primer estadio del noviazgo, lo ama — muy posiblemente, si bien su amor revolotea, a sus anchas, desligado de él; ella posee todavía ese manto del amor que puede esconder a muchos[56]... ¡Soplad un poco más!... Sí, cuando uno camina tan aprisa, nada tiene de extraño que las cintas del sombrero se extiendan al viento, y parezca que son éstas, como si fuesen alas, las que llevan a esta leve criatura —y a su amor—, pues también éste la acompaña como un velo encantado con el que el viento juega. Sí, mientras uno ve el amor de este modo, parece muy espacioso; pero cuando uno debe vestirlo, cuando se debe coser el velo y hacer de él un vestido para llevar a diario — no puede permitirse muchos más trompicones... ¡Dios nos libre! Cuando uno ha tenido valor para

aventurar un paso decisivo para toda la vida, ¿no habría de tener coraje para plantarle cara al viento? ¿Quién lo dudaría? Yo no; sin acalorarse, señorita mía, sin acalorarse. El tiempo inflige severos castigos y el viento no se queda corto... ¡Gastadle alguna broma!... ¿Dónde ha ido a parar el pañuelo? ... ¿Así que usted lo ha conseguido de nuevo?... Acaba de desatarse una cinta del sombrero... Resulta de lo más irritante para el futuro, que está presente... Ahí viene una amiga a la que usted debe saludar. Es la primera vez que la ve estando prometida; es justamente para dejarse ver como tal por lo que usted se encuentra aquí, en Bredgade, y además se proponen continuar hacia Langelinie. Sí, en realidad un noviazgo tiene por lo general mucho que ver con Langelinie... ¡Ojo! El viento arremete contra el sombrero, sujételo un poco, agache un poco la cabeza... Es realmente funesto, no ha podido saludar a su amiga, no ha dispuesto de la calma necesaria para saludarla con un semblante altivo, una joven prometida debe adoptarlo ante los que no están prometidos... ¡Soplad con más suavidad!... los mejores días están por venir... cómo se agarra al amado, camina algo más adelantada, de modo que puede girar la cabeza y contemplarlo y prendarse de él y de su propia riqueza, de su felicidad, de su esperanza, de su futuro... ¡Ay, niña mía! Lo ves con cristal de aumento... ¿Acaso no debe agradecernos a mí y al viento su portentosa apariencia? ¿Y acaso no debes tú agradecernos a mí y a las
348 acalladas brisas que ahora te sanan y hunden tu dolor en el olvido | que tú misma tengas ese aspecto tan saludable de cuerpo y alma, tan nostálgico, tan premonitorio?

Yo no quiero un estudiante
que estudie la noche entera
yo quiero un oficial
con una pluma en la montera[57].

Se te nota enseguida, niña mía, hay algo en tu mirada... No, no te conviene en absoluto un estudiante... ¿Pero por qué justamente un oficial? ¿No sería lo mismo un licenciado que hubiera concluido los estudios?... Claro que en este instante no puedo servirte ni con un estudios?... Claro que en este instante no puedo servirte ni con un oficial ni con un licenciado. En cambio, puedo servirte con un fresco airecillo que te temple... ¡Soplad ahora con más fuerza!... Así está bien, el chal de seda sobre el hombro; camina bien despacio, entonces palidecen un poco las mejillas y el brillo de los ojos no es tan ferviente... Así. Eso, un poco de ejercicio, sobre todo con el tiempo tan delicioso que hace hoy, y luego un poco de paciencia, y seguro que tendrás a tu oficial. — Estos dos están hechos el uno para el otro. ¡Qué paso tan acompasado, qué porte tan seguro, edificado sobre





una confianza mutua, qué *harmonia præstabilita* en todos los movimientos, qué solidez tan suficiente! Sus posiciones no son ágiles ni gráciles, no bailan el uno con el otro, no, hay en ellas una permanencia, un atrevimiento que despierta una inequívoca esperanza, que infunde respeto por el otro. Apuesto que se debe a que su concepción de la vida es ésta: la vida es un camino. Y a caminar cogidos del brazo a través de las alegrías y las penas de la vida es a lo que parecen estar destinados. Armonizan hasta el punto de que la dama ha renunciado al requisito de andar sobre las losetas... Pero, queridos céfiros, ¿por qué os trae esta pareja tan de cabeza? No parece ser digna de atención. ¿Acaso hay algo especial en lo que cabría reparar?... Sea como sea, es la una y media. Vamos a Høibroplads[58].

Nadie creería que hubiera de ser posible calcular con tanta precisión la historia de un desarrollo psíquico. Esto pone de manifiesto cuán sana es Cordelia. En verdad se trata de una joven excelente. Cierto que es callada y modesta, sin pretensiones y, aun así, alberga de modo inconsciente una enorme | pretensión. — Esto me resultó 349
obvio al verla entrar hoy por la puerta de la calle. Se diría que la leve resistencia que opone un soplo de viento despierta en ella todos los poderes, sin que por ello tenga lugar pugna alguna. No es una niñita insignificante que se escurre entre los dedos, tan frágil que uno casi tiene miedo de que vaya a romperse sólo con mirarla; pero tampoco es una pretenciosa flor ornamental. Por eso, a la manera de un médico, puedo darme el gusto de observar cada uno de los síntomas de este historial.

Poco a poco voy acercándome a ella en mi ataque, pasando a un ataque más directo. Si hubiera de describir esta modificación sobre el mapa de la familia, diría que he dispuesto mi silla de modo que ahora estoy a su lado. La abordo con más frecuencia, le hablo, le sonsaco respuestas. Su alma tiene pasión, fervor, y, sin embarcarse en reflexiones extravagantes ni vanidosas que rayan lo excéntrico, tiene cierta avidez por lo inusual. Mi ironía acerca de la estupidez de las personas, mi escarnio acerca de su cobardía, de su tibia indolencia, la cautivan. Seguro que le encanta conducir el carro del sol sobre el arco del cielo, acercarse en exceso a la tierra y causar cierto ardor a las personas[59]. Confiar en mí, sin embargo, no lo hace; hasta ahora he impedido cualquier acercamiento, incluso en el aspecto espiritual. Ella tiene que hacerse fuerte por sí misma antes de que yo le permita apoyarse en mí. A veces pudiera parecer que es a ella a la que quiero

hacer mi confidente en mi masonería, pero eso es sólo a veces. Ella tiene que desarrollarse por sí misma; tiene que sentir la elasticidad de su alma, tiene que asir el mundo y sopesarlo. Cuál será su proceder, eso me lo muestra su réplica, y también sus ojos; en una única ocasión he visto en ellos la ira de la aniquilación. A mí no tiene que deberme nada, pues ha de ser libre, sólo en la libertad hay amor, sólo en la libertad hay diversión y eterno pasatiempo. A pesar de que precisamente ahora yo propicie que ella, como por necesidad natural, se hunda en mi regazo, me empeñe en llevar las cosas al extremo de que ella gravite hacia mí, se trata más bien de que no caiga como un cuerpo pesado sino como un espíritu gravita hacia otro espíritu. A pesar de que ha de pertenecerme, esto no debe confundirse con algo tan desagradable como tener que cargar con su peso. Ella no debe ser
350 para | mí ni un apéndice en el aspecto físico ni un compromiso en el
aspecto moral. Entre nosotros dos ha de regir tan sólo el juego propio de la libertad. Ha de resultarme tan leve que yo pueda llevarla en brazos.

Cordelia me ocupa casi demasiado. Estoy perdiendo mi equilibrio, no ante ella, cuando ella está presente, sino cuando en sentido más estricto estoy a solas con ella. Llego a sentir nostalgia por ella, no por hablar con ella, sino sólo por dejar que su imagen me sobrevuele; llego a escurrirme tras ella cuando sé que ha salido, no para ser visto, sino para ver. La otra tarde salíamos juntos de la casa Baxter; Edvard la acompañaba. A toda prisa me despedí de ellos, me apresuré hacia otra calle donde me esperaba mi criado. En un segundo me había cambiado de ropa y fui a su encuentro sin que ella lo adivinase. Edvard estaba mudo, como siempre. No cabe duda de que estoy enamorado, pero no en el sentido habitual, y con esto debe ser uno muy prudente, siempre tiene consecuencias peligrosas; y uno lo está sólo una vez. No obstante, el dios del amor es ciego[60], y si uno es sagaz bien puede burlarlo. El arte está en permanecer lo más receptivo posible en relación con la impresión, saber qué impresión causa uno en cada muchacha y qué impresión obtiene uno de cada una. De ese modo uno puede incluso estar enamorado de muchas a la vez, porque está enamorado de una forma diferente en cada caso concreto. Amar a una es demasiado poco; amarlas a todas es superficial; conocerse a uno mismo y amar al mayor número posible, hacer que la propia alma esconda todos los poderes del amor de manera que cada una obtenga su alimento determinado mientras que, sin embargo, la conciencia lo capta todo — eso es el placer, eso es vivir.





Día 3 de julio

En rigor, Edvard no puede tener queja alguna de mí. Si bien busco que clave la vista en él, que perciba a través de él el sabor del amor en cuanto tal y que exceda de ese modo sus propios límites, para ello es preciso que Edvard no sea una caricatura, pues, así, de nada sirve. Edvard no es simplemente lo que se dice en sentido burgués un buen partido, eso no tiene ninguna importancia para ella, una joven de
diecisiete años no se fija en esas cosas; pero | tiene algunos atributos 351
personales que son de apreciar, y yo intento ayudarle a que saque de ellos el mayor provecho posible. Al igual que una camarera de teatro, que un decorador, le proveo con lo mejor que tiene la casa, y a menudo he llegado a prestarle alguna pieza más elegante. Cuando nos dirigimos juntos a algún lugar, a mí me resulta muy curioso caminar a su lado. Se me hace que es mi hermano, mi hijo, y sin embargo es mi amigo, alguien de mi misma edad, mi rival. Peligroso no será nunca para mí. Por ello, cuanto más alto logre elevarlo, dado que ha de caer, mejor, mayor será la conciencia que despierte en Cordelia de lo que desdeña, más ferviente será el presagio de lo que desea. Le oriento, le recomiendo, en una palabra, hago todo lo que un amigo puede hacer por un amigo. Para dar más énfasis a mi frialdad, hablo casi acaloradamente contra Edvard. Lo retrato como un exaltado. Dado que Edvard no tiene idea de cómo echarse una mano, yo lo pongo en evidencia.

Cordelia me odia y me teme. ¿Qué teme una jovencita? El espíritu. ¿Por qué? Porque el espíritu constituye la negación de toda su existencia femenina. La belleza masculina, un ser encantador, etc., son buenos medios. Uno también puede hacer conquistas con ellos, pero nunca lograr una victoria perfecta. ¿Por qué? Porque así se combate a una joven en su potencia propia, y en su potencia propia ella es siempre la más fuerte. Con dichos medios uno puede hacer que una joven se sonroje, que baje la vista, pero no suscitará nunca la indescriptible, sugestiva angustia, que hace interesante su belleza.

> *Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,*
> *et tamen aequoreas torsit amore Deas*
>
> [Ulises no era hermoso, pero era facundo,
> y, con todo, a la diosa del mar causó mal de amor][61].

Cada cual debe medir sus fuerzas. Pero hay algo que a menudo me indigna, y es que incluso aquellos que tienen dones actúen tan

chapuceramente. En rigor, uno debería poder ver de inmediato en cada jovencita que ha sido víctima del amor de otro o, mejor dicho, del suyo propio, en qué sentido ha sido engañada. Cuando el asesino avezado asesta un golpe determinado, el policía experimentado sabe de inmediato quién es el autor del delito al ver la herida. ¿Pero dónde encuentra uno seductores tan sistemáticos, o semejantes psicólo-
352 gos? Seducir a una joven quiere decir para la mayoría seducir a | una joven, y punto; y, sin embargo, en este pensamiento se esconde todo un lenguaje.

Ella me odia — como mujer; me teme — como mujer dotada; me ama — como una gran cabeza. Ésta es la lucha que he instaurado ante todo en su alma. Mi orgullo, mi obstinación, mi fría burla, mi ironía descorazonada la tientan, no porque hubiera por ello de amarme, no, ciertamente no hay ni rastro de semejante sentimiento en ella y mucho menos con respecto a mí. Ella quiere competir conmigo. La orgullosa independencia respecto de las personas le resulta tentadora, una libertad como la de los árabes en el desierto. Mi risa y mi rareza neutralizan cualquier descarga erótica. Ella es bastante libre con respecto a mí y, si hay alguna vez algún reparo, éste es más intelectual que femenino. Está tan lejos de ver en mí un amante, que sólo nos relacionamos como dos grandes cabezas. Coge mi mano, la aprieta, ríe, me concede cierta atención en sentido puramente griego. Una vez que el ironista y el bromista se han burlado de ella lo suficiente, sigo la indicación contenida en el viejo verso: el jinete extiende su rojísima capa y pide a la hermosa doncella que se siente en ella[62]. Claro que yo no extiendo mi capa para sentarme con ella sobre el césped, sino para desaparecer con ella por los aires, con el vuelo del pensamiento. O bien no la llevo conmigo, sino que me ahorcajo en un pensamiento, la saludo con la mano, le arrojo un beso con los dedos, me hago invisible para ella, sólo audible en el murmullo de palabras aladas, no me vuelvo, como Jehová, cada vez más visible en la voz[63], sino cada vez menos, porque cuanto más hablo, más me elevo. Entonces ella quiere venir conmigo, partir con el vuelo del audaz pensamiento. Sin embargo, es sólo por un único instante, al momento siguiente soy frío y seco.

Hay distintas clases de rubor femenino. Está el burdo rubor de mampostería. De éste abusan los novelistas cuando hacen que sus heroínas se ruboricen *über und über* [una vez tras otra]. Está el rubor delicado, que es la aurora del espíritu. En una jovencita, éste es impagable. El rubor pasajero, que sigue a una idea feliz, es bonito en el





hombre, más bonito | en el adolescente, encantador en la mujer. Es 353
el fulgor del rayo, el fucilazo del espíritu. Es más bello en el adolescente, encantador en la joven, porque se muestra en su estado virginal y por ello cuenta también con el pudor de la sorpresa. En la medida en que uno se hace mayor, ese rubor desaparece.

De vez en cuando leo algo para Cordelia; por lo general cosas muy indiferentes. Edvard debe, como de costumbre, sostener la vela; yo le he hecho notar, justamente, que prestarle libros a una joven es un muy buen modo de entablar una relación con ella. Y él también ha ganado bastante con ello, pues ahora ella está directamente ligada a él. El que más sale ganando soy yo, pues yo determino qué libros se eligen y me mantengo siempre al margen. Aquí dispongo de un amplio campo para mis observaciones. Puedo darle a Edvard los libros que quiero, dado que no entiende nada de literatura, puedo arriesgar lo que sea, hasta el extremo que sea. Cuando me reúno con ella al atardecer, cojo como por casualidad el libro, lo hojeo un poco, leo a media voz, alabo a Edvard por su atención. Ayer tarde me había propuesto cerciorarme mediante un experimento de la elasticidad de su alma. Estaba indeciso respecto de si debía permitir que Edvard le prestase los poemas de Schiller, para que así yo pudiese topar por casualidad con la canción de Tecla[64], que debería ser recitada, o los poemas de Bürger. Opté por este último porque en especial su Leonora es un poco delirante, por muy bello que por lo demás sea. Busqué la página de Leonora y leí ese poema con todo el *pathos* del que fui capaz. Cordelia se conmovió, cosía con una precipitación que se diría que era a ella a quien Vilhelm venía a buscar. Me detuve, la tía escuchaba sin participar especialmente: ella no se atemoriza ante ningún Vilhelm, esté vivo o muerto[65], y además no domina del todo el alemán; pero se sintió enteramente como pez en el agua cuando le mostré el ejemplar bellamente encuadernado e inicié una conversación acerca del oficio de encuadernador. Mi propósito era aniquilar en Cordelia la impresión de lo patético en el mismo instante en que despertaba. Se angustió un poco, pero a mí me resultaba obvio que esta angustia tenía en ella, no un efecto tentador, sino *unheimlich* [siniestro].

|Mis ojos se han detenido por primera vez en ella. Se dice que el 354
sueño puede hacer que los párpados, de tan pesados, se cierren; quizás pudiera esta mirada conseguir algo parecido. Los ojos se cierran y, no obstante, se agitan en ella oscuros poderes. No ve que la miro, lo siente, lo siente en todo su cuerpo. Los ojos se cierran y se hace de noche, pero en el interior de ella brilla el día.

Edvard tiene que irse. Está llegando a su límite, temo que en cualquier momento vaya y le haga una declaración de amor. Nadie lo sabe mejor que yo, que soy su confidente y que a propósito lo mantiene en esta exaltación para que su efecto sobre Cordelia sea aún mayor. Permitir que acabe confesando su amor es, con todo, demasiado arriesgado. No me cabe duda de que obtendría un no, pero con ello no concluiría la historia. Seguro que él se lo tomaría muy a pecho. Esto quizás conmovería y emocionaría a Cordelia. Por más que yo, de darse el caso, no haya de temer lo peor, que ella reanudase la relación, el orgullo de su alma resultaría perjudicado por esa pura compasión. Si esto sucede, mi propósito con Edvard fracasa por completo.

Mi relación con Cordelia empieza a tomar un cariz dramático. Debe ocurrir algo, sea lo que fuere, no puedo permanecer en actitud contemplativa por más tiempo sin dejar pasar el instante. Es preciso sorprenderla; pero para sorprenderla uno debe de mantenerse alerta. Tal vez aquello que por lo general es sorprendente no lo sea para ella. En rigor, ella ha de ser sorprendida de modo que, en un primer momento, la causa de su sorpresa sea el hecho de que ocurre algo completamente normal. Poco a poco ha de advertirse que en ello, sin embargo, hay implícito algo sorprendente. Ésta es también e indefectiblemente la ley de lo interesante, y lo interesante, a su vez, la ley de todos mis movimientos con respecto a Cordelia. Sólo con saber sorprender ha ganado uno ya la partida; uno suspende por un instante la energía del contrincante, le impide actuar, y ello independientemente de que uno emplee lo inusual o lo usual como medio. Recuerdo todavía con una cierta satisfacción un temerario intento con una
355 dama de | familia distinguida. Ya hacía tiempo que venía deslizándome a escondidas en su círculo buscando vanamente un contacto interesante, cuando me la encuentro en pleno día por la calle. Estaba seguro de que no me conocía ni sabía que yo era de la ciudad. Iba sola. Pasé aprisa por su lado de modo que me topé con ella cara a cara. Me aparté para que ella continuase sobre las losetas. En ese momento le lancé una mirada triste, creo que hasta tenía lágrimas en los ojos. Me quité el sombrero. Ella se detuvo. Con voz temblorosa y una mirada soñadora le dije: no se enoje, benévola señorita, el parecido entre sus rasgos y un ser que amo con toda mi alma, pero que vive lejos de mí, es tan impresionante, que sabrá disculpar mi extraño comportamiento. Ella creyó que yo era un exaltado, y a una jovencita le gusta un poco de exaltación, sobre todo cuando además se siente superior y se atreve incluso a sonreírle a uno. Exacto, sonrió,





lo cual le sentaba de maravilla. Con distinguida condescendencia me saludó y sonrió. Reanudó su marcha; como mucho di dos pasos a su lado. Unos días más tarde me la encontré, me permití saludarla. Se rió de mí... La paciencia es una virtud preciada y quien ríe el último ríe mejor.

Cabría pensar en diversos medios para sorprender a Cordelia. Podría intentar provocar una tormenta erótica capaz de arrancar árboles de cuajo. Con su ayuda, podría intentar, en la medida de lo posible, arrancarla, arrancarla del contexto histórico, hacer que, con esa agitación y mediante encuentros secretos, su pasión salga a la luz. No es impensable que esto pudiera hacerse. A una joven con una pasión como la suya, uno podría hacerle cualquier cosa. Sin embargo, desde una perspectiva estética esto sería erróneo. No me gusta el vértigo; y este estado es sólo recomendable cuando uno trata con jovencitas que sólo de ese modo obtendrían un destello poético. Además, uno se pierde un poco el goce propiamente dicho, pues demasiada confusión también es perjudicial. Aplicado a ella tendría un efecto completamente fallido. Tragaría en un par de sorbos todo aquello de lo que podría haber sacado provecho durante largo tiempo, y lo que es aun peor, aquello que con moderación podría haber gozado de manera más rica y plena. Cordelia no quiere ser gozada en un estado de exaltación. Le sorprendería quizás | en un primer instante 356
si yo procediese de un modo tal, pero pronto se hartaría, justamente porque esa sorpresa sería demasiado afín a la audacia de su alma.

Un noviazgo liso y llano es el mejor de todos los medios, el más conveniente. Quizás crea menos lo que oye si me escucha hacer una declaración de amor, y otro tanto si estrecho su mano, menos aún que si prestara oídos a mi calurosa elocuencia, sorbiera el veneno de mi pócima embriagadora, oyera el latido de su corazón al pensar en un rapto.

Lo fastidioso de un noviazgo es y será lo que en él hay de ético. Lo ético es tan tedioso en la ciencia como en la vida. ¡Vaya diferencia! Bajo el cielo de la estética todo es fácil, bello, efímero, cuando la ética forma parte de ello, todo se vuelve duro, anguloso, infinitamente *langweilig* [aburrido]. No obstante, un noviazgo no tiene realidad ética en sentido estricto, como es el caso del matrimonio, tiene sólo validez *ex consensu gentium* [con el acuerdo de las gentes]. Esta ambigüedad puede serme de gran utilidad. Lo ético que ahí radica basta para que Cordelia en su momento obtenga la impresión de que excede el límite de lo general, lo ético que ahí radica no es, por lo demás, tan serio como para que yo hubiera de temer un estremeci-

miento más inquietante. Siempre he sentido un cierto respeto por lo ético. Nunca me he prometido en matrimonio con una joven, ni siquiera por descuido y por más que pudiera parecer que aquí es justo lo que hago, se trata sólo de supercherería. Me las compondré de modo que sea ella misma la que rompa el compromiso. Hacer promesas menoscaba mi orgullo de caballero. Siento menosprecio cuando un juez mediante una promesa de libertad atrae al pecador a la confesión. Un juez como ése renuncia a su fuerza y a su talento. A ello se suma, en mi caso, el hecho de que yo no deseo nada que no sea en el sentido más estricto un don de la libertad. Dejemos que los malos seductores utilicen semejantes medios. Y, además, ¿qué consiguen? Aquel que no sabe en qué medida debe uncir a una joven para que ésta pierda por completo de vista lo que uno quiere que no mire; aquel que no sabe en qué medida debe trazar una vía poética hacia el interior de una joven para que de ella emane todo según él lo desee, es y será siempre un chapucero; yo nunca le envidiaría su goce. Un chapucero es y será siempre una tal persona, un seductor, algo que a mí no se me puede llamar de ningún modo. Yo soy un esteta, un erótico, alguien que ha captado la esencia del amor y su clave, que cree en el amor y lo conoce de causa y que sólo reserva para sí la opinión priva-
357 da de que toda historia de amor | a lo más dura medio año, y que toda relación se acaba tan pronto como uno ha gozado lo último. Todo esto lo sé, y además sé que éste es el más alto goce que uno puede pensar, ser amado, amado más que nada en el mundo. Trazar una vía poética hacia el interior de una joven es un arte; trazarla hacia su exterior es una obra maestra. Sin embargo, lo último depende esencialmente de lo primero.

Hay aún otra posible manera. Podría jugármelo todo a fin de que ella se prometiera con Edvard. Yo sería entonces un amigo de la familia. Edvard me creería incondicionalmente: era a mí a quien él debía su felicidad. Con ello ganaría poder permanecer más escondido. No funciona. Ella no puede prometerse a Edvard sin rebajarse en uno u otro modo. Y a eso hay que añadir que mi relación con ella acabaría siendo más picante que interesante. El infinito prosaísmo que radica en un noviazgo es justamente la caja de resonancia para lo interesante.

Todo está adquiriendo mayor significado en casa de los Wahl. Se advierte claramente que bajo las formas cotidianas se agita una vida oculta y que esto pronto ha de anunciarse en la correspondiente revelación. La casa de los Wahl se dispone para un noviazgo. Quien fuera un simple observador externo quizás pensaría que la tía y yo





haríamos pareja. ¿Qué no podría llevarse a cabo en un matrimonio como ése en favor de la difusión de tantos conocimientos agronómicos a las futuras generaciones? Entonces yo sería el tío de Cordelia. Soy amigo de la libertad de pensamiento y no hay pensamiento, por absurdo que sea, en el que yo no tenga el valor de persistir. Cordelia teme una declaración de amor de Edvard, Edvard tiene la esperanza de que con ello se decida todo. Y puede estar bien seguro de que así será. Sin embargo, para ahorrarle las desagradables consecuencias de dar un paso como ése, intentaré tomarle la delantera. Confío en despedirlo pronto, realmente me estorba. Hoy lo he sentido intensamente. ¿Acaso no es su aspecto tan ensoñado y tan ebrio de amor que hace temer que cual sonámbulo hubiera de levantarse de repente y ante toda la parroquia confesar su amor con una intuición tan objetivada que ni siquiera se acercaría a Cordelia? Hoy le he lanzado una mirada implacable. Al igual que un elefante toma las cosas con su
trompa, lo tomé yo hoy con mis ojos, todo lo largo que es, | y lo tiré 358
hacia atrás. A pesar de que permaneció sentado, creo que la sensación correspondiente le recorrió el cuerpo entero.

Cordelia ya no está tan afianzada en mi contra como lo estaba. Antes siempre se me acercaba con feminidad y seguridad, ahora titubea un poco. No obstante, eso no significa gran cosa, y a mí no me resultaría difícil poner las cosas donde estaban. Sin embargo, no lo haré. Tan sólo una exploración más y, entonces, el noviazgo. Para ello no ha de haber ninguna dificultad. Cordelia dirá que sí en su sorpresa, la tía un amén de todo corazón. Estará fuera de sí de alegría por un yerno tan agronómico. ¡Yerno! Todo son apreturas, como las sardinas en lata, cuando uno osa adentrarse en este terreno. En rigor no seré su yerno sino sólo su sobrino o, mejor dicho, *volente deo* [Dios mediante], ninguna de ambas cosas.

Día 23

Hoy he cosechado el fruto de un rumor que yo mismo había hecho correr: que estaba enamorado de una joven. Con ayuda de Edvard ha llegado también a oídos de Cordelia. Ella siente curiosidad, se ocupa de mí, pero no se atreve a preguntar, pese a que no deja de ser importante para ella saberlo, por un lado, porque le parece increíble y, por otro lado, porque casi podría verlo como un antecedente respecto de sí misma; pues si un frío burlón como yo puede enamorarse, también podría hacerlo ella sin necesidad de avergonzarse. Hoy puse este tema

sobre el tapete. Cuando se trata de relatar una historia sin que se pierda lo que tiene de esencial y, además, sin que lo esencial se dé antes de tiempo, creo que soy el hombre indicado. Mantener *in suspenso* a los que escuchan mi historia, cerciorarme del desenlace al que desean que ésta arribe mediante pequeños movimientos de naturaleza episódica, burlarme de ellos en el transcurso del relato: ése es mi placer; utilizar anfibologías para que los oyentes, tras haber entendido lo dicho de una manera, adviertan de repente que cabía comprender las palabras de otro modo: ése es mi arte. Si uno quiere tener la oportunidad cabal de hacer observaciones en una cierta dirección, debe siempre recitar un monólogo. En el diálogo, la persona en cues-
359 tión puede escabullirse de uno, puede, | mediante preguntas y respuestas, esconder mejor la impresión que causan las palabras. Con ceremoniosa seriedad inauguré mi monólogo ante la tía. «¿Debo atribuirlo a la buena voluntad de mis amigos o a la maldad de mis enemigos? ¿Y quién no tiene en exceso tanto de lo uno cuanto de lo otro?» Aquí hizo la tía una observación que yo con toda fuerza intenté desdibujar para mantener a Cordelia, que escuchaba, en suspenso, un suspenso que ella no podía suspender, pues era con la tía con quien yo hablaba y mi estado de ánimo era ceremonioso. Continué: «¿O acaso he de atribuir a una casualidad, a la *generatio æquivoca* [generación espontánea] de un rumor» —Cordelia no pareció comprender esa expresión, sólo logró confundirla, tanto más porque puse en ella un falso énfasis y la pronuncié con un pícaro semblante, como si ahí estuviese la clave— «que yo, que acostumbro a vivir en el mundo a escondidas, haya sido objeto de comentarios en los que se afirma que me he prometido?». Al parecer, Cordelia seguía sin poder entenderme, así que continué: «A mis amigos, teniendo en cuenta que el hecho de que alguien se enamore siempre sería visto como una gran ventura» —ella me miró sorprendida—; «a mis enemigos, teniendo en cuenta que siempre se consideraría ridículo que esa suerte me corresponda a mí» —movimiento en dirección contraria—, «o a la casualidad, teniendo en cuenta que no hay para ello la más mínima razón; o a la *generatio æquivoca* del rumor, teniendo en cuenta que todo bien podría haberse originado en el desatinado trato que una mente vacua mantiene consigo misma». La tía se afanaba con curiosidad femenina por enterarse de quién pudiera ser esa dama con la cual había tenido el gusto de prometerme. Toda pregunta en esa dirección era rechazada. A Cordelia toda esta historia le causó tal impresión, que estoy por creer que las acciones de Edvard subieron un par de enteros.





El instante decisivo se aproxima. Podría dirigirme a la tía, pedir por escrito la mano de Cordelia. Ése es por cierto el procedimiento ordinario en asuntos del corazón, como si para el corazón fuese más natural escribir que hablar. Claro que el filisteísmo de tal procedimiento sería justamente lo que me decidiría a escogerlo. Escogerlo sería renunciar a la sorpresa propiamente dicha, y eso no puedo permitírmelo. —Si yo tuviera un amigo, quizás me diría: ¿has pensado bien en el paso sumamente serio que das, un paso que es decisivo para toda tu vida en adelante y para la felicidad de otro ser? Ésa es la
ventaja que uno tiene cuando tiene un amigo. Yo | no tengo ningún 360
amigo; si eso es una ventaja no lo decidiré ahora, aunque sí considere que librarme de sus consejos es una absoluta ventaja. Por lo demás, qué duda cabe de que he reflexionado sobre todo este asunto en el sentido más estricto de la palabra.

Por mi parte no hay ningún impedimento para el noviazgo. Me comporto, pues, como un pretendiente y ¿quién lo diría? Pronto mi humilde persona se verá desde una posición más elevada. Dejaré de ser persona para ser... un partido; sí, un buen partido, dirá la tía. Por quien más me duele todo esto es por la tía; pues me ama con un amor agronómico tan puro y auténtico, me venera casi como su ideal.

Claro que he hecho muchas declaraciones de amor en mi vida, pero toda mi experiencia no me sirve aquí de nada, pues esta declaración debe hacerse de un modo muy particular. Lo que debo grabar sobre todo en mi memoria es que todo es sólo superchería. He ensayado diferentes pasos a fin de ver en qué dirección resultaría mejor actuar. Dar al instante una impronta erótica sería inquietante, dado que podría anticipar muy fácilmente lo que más tarde ha de suceder y desarrollarse de manera paulatina; tornarlo demasiado serio es peligroso; un momento como ése tiene tanta importancia para una joven que toda su alma puede quedar fijada en él, como un moribundo en su última voluntad; tornarlo cordial y burlesco no concordaría con la máscara que he usado hasta ahora, ni tampoco con la nueva que me propongo colocarme y portar; tornarlo gracioso e irónico es demasiado osado. Si el asunto fuese para mí lo que suele ser para la gente en estos casos, si mi intención principal fuese arrancar un pequeño sí, sería cosa de coser y cantar. Claro que para mí esto es importante, pero no absolutamente importante, pues por más que yo haya puesto la vista en esta joven, por más que le haya dedicado mucha atención e incluso todo mi interés, hay condiciones bajo las cuales yo no aceptaría su sí. Para mí no se trata de poseer a una joven en sentido externo sino de gozarla artísticamente. Por ello el comien-

zo debe ser lo más artístico posible. El comienzo debe ser lo más fluctuante posible, debe ser una posibilidad total. Si ella me ve de inmediato como un embaucador, me maltinterpreta, pues no soy un embaucador en sentido corriente; si me ve como un amante fiel, tam-
361 bién me habrá malinterpretado. Lo importante es que su alma | en esa situación se determine lo menos posible. En un momento como ése, el alma de una joven es como la de un moribundo, profética. Esto debe evitarse. ¡Mi amable Cordelia! ¡Te engaño por algo bello, pero no puede ser de otra manera y te recompensaré tanto como pueda! Cuanto más insignificante sea la situación, mejor; así, cuando ella haya pronunciado su sí, no estará en condiciones de hacer la más mínima aclaración acerca de lo que pueda ocultarse en esa relación. Esa posibilidad infinita es justamente lo interesante. Si estuviera en condiciones de predecir algo, sería porque me he conducido de modo equivocado y la relación perdería significado. Que ella hubiera de decir sí porque me ama, es impensable, pues no me ama en absoluto. Lo mejor será que yo haga que el noviazgo se transforme, que pase de ser acción a ser acontecimiento, de ser algo que ella hace a algo que le sucede y sobre lo cual deba decir: Dios sabrá cómo ocurrió todo.

Día 31

Hoy he escrito una carta de amor para un tercero. Esto siempre me produce una gran alegría. En primer lugar es siempre bastante interesante ponerse en la situación de manera tan vívida aunque con la mayor comodidad del mundo. Cargo mi pipa, escucho cosas sobre la relación, se me exhiben cartas de los implicados. Para mí es siempre importante estudiar la manera de escribir de una jovencita. Ahí está él, enamorado como una rata, leyendo las cartas de ella en voz alta, y es interrumpido por mis lacónicas observaciones: escribe bien, tiene sentimiento, gusto, precaución, seguro que ha amado en una ocasión anterior, etc. En segundo lugar hago una buena obra. Ayudo a que una joven pareja se constituya, y luego me largo. De cada pareja feliz escojo una víctima; hago felices a dos, como máximo sólo a infeliz a uno. Soy sincero y fiable, nunca he engañado a nadie que se haya confiado a mí. Siempre les tomo un poco el pelo, al fin y al cabo es una remuneración lícita. ¿Y por qué gozo tanto la confianza que se me muestra? Porque sé latín y hago mis deberes y porque siempre me guardo mis historietas para mí. ¿Acaso no merezco dicha confianza? Después de todo, nunca hago un mal uso de ella.





| Día 2 de agosto 362

Había llegado el momento. A la tía la había visto de soslayo por la calle, así que sabía que no estaba en casa. Edvard estaba en la aduana. Es decir que con toda probabilidad Cordelia estaba sola en casa. Estaba sentada ante la mesa de costura, ocupada con una labor. En muy contadas ocasiones había visitado a la familia por la mañana y por eso le chocó un poco verme allí. La situación se había vuelto casi demasiado emocionante. Eso no se debía a ella, que se repuso con relativa facilidad, sino a mí, pues a pesar de mi coraza ella me impresionó fuertemente. ¡Qué encantadora estaba con aquel sencillo vestido de percal a rayas azules con una rosa recién cortada en el pecho! — ¡Una rosa recién cortada! ¡No, la propia joven era como una flor recién cortada, tan fresca era, tan reciente! Y, además, ¿quién sabe cómo pasa la noche una jovencita? Supongo que en el país de las ilusiones, del que retorna cada mañana, de ahí su juvenil frescura. Ella tenía un aspecto tan joven y, sin embargo, tan pleno, como si la Naturaleza, al igual que lo haría una tierna y fértil madre, le hubiera dejado de la mano en ese instante. A mí se me antojaba ser testigo de esta escena de despedida, veía cómo aquella cariñosa madre volvía a abrazarla para decirle adiós, le oía decir: «Ve ahora, sal al mundo, niña mía, por ti he hecho todo lo que he podido, acepta este beso como un sello sobre tus labios, es un sello que custodia el santuario, nadie puede romperlo si tú misma no quieres, pero cuando llegue el apropiado, sabrás que de él se trata». Y plasmó un beso en sus labios, un beso que no despoja de algo, como un beso humano, sino un beso divino que lo da todo, que le da a la joven el poder del beso. ¡Maravillosa Naturaleza, cuán profunda y enigmática eres, das al ser humano la palabra y a la joven la elocuencia del beso! Ella se iba con ese beso en los labios, y con la despedida en su frente y el alegre saludo en sus ojos, por eso tenía ese aspecto tan hogareño, pues era la niña de la casa y, aun así, forastera; pues no conocía el mundo, sino sólo la cariñosa madre que, invisible, velaba por ella. Era verdaderamente encantadora, joven como una niña si bien adornada con esa noble dignidad virginal que infunde veneración. — No obstante, yo me sentí en seguida exento de pasión y me mantuve tan solemnemente callado como es conveniente cuando uno quiere propiciar que algo significativo suceda de modo que acabe por no significar nada. Tras algunas observaciones de carácter corriente me acerqué un poco a
ella | y me lancé con mi petición. A una persona que habla como un 363
libro es extremadamente tedioso escucharla; de vez en cuando, sin embargo, resulta harto provechoso hablar así. Un libro tiene justa-

mente la extraña propiedad de que puede ser interpretado de cualquier manera. Esta propiedad la obtiene el discurso de uno cuando habla como un libro. Me ajusté con sobriedad a las fórmulas habituales. Se sorprendió como yo había esperado, es innegable. Me resulta difícil describir para mí mismo cuál fue su reacción. Su reacción fue múltiple, sí, más o menos como el aún no publicado aunque anunciado comentario a mi libro, un comentario que encierra la posibilidad de cualquier interpretación. Una palabra y se habría reído de mí, una palabra y se habría conmovido, una palabra y me habría evitado; pero ninguna palabra vino a mis labios, permanecí solemnemente callado y seguí minuciosamente el ritual. — «Ella me conocía desde hacía tan poco tiempo», Dios mío, con dificultades como éstas se topa uno sólo por los estrechos caminos del noviazgo, no por los floridos senderos del amor[66].

Es curioso. Mientras sopesaba el asunto en los días precedentes, estaba preparado para ello y seguro de que que, en el instante de la sorpresa, ella diría que sí. Ahí se ve de qué sirven tantos preparativos: el asunto no obtuvo tal desenlace, pues no dijo ni sí ni no, sino que se remitió a la tía. Debería haberlo previsto. Aunque es verdad que la suerte se pone de mi lado, pues este desenlace era aún mejor.

La tía proclama su aquiescencia, sobre ello no me ha cabido nunca la menor duda. Cordelia sigue su consejo. En lo que se refiere a mi noviazgo, no voy a jactarme de que sea poético, en todo y por todo es sumamente cursilón y burgués. La joven no sabe si debe decir sí o no; la tía dice sí, la joven dice también sí, me quedo con la chica, ella se queda conmigo — y ahora comienza la historia.

Día 3

Ya estoy prometido; también lo está Cordelia y eso es más o menos todo lo que ella sabe en lo concerniente a este asunto. Si tuviera una
364 amiga con quien hablase con franqueza, seguro que diría: | «Realmente no entiendo qué significa todo esto. Hay algo en él que me atrae, pero no alcanzo comprender qué es; tiene un extraño poder sobre mí, pero amarlo, no lo amo, y quizás nunca llegue a hacerlo; no obstante, podría soportar vivir con él y por eso también ser feliz con él, pues no exige mucho mientras una persevere a su lado». ¡Mi querida Cordelia, quizás exija más y, en compensación, menos perseverancia! — De todas las cosas ridículas, un noviazgo es la más ridícula. El matrimonio tiene cuando menos algún sentido, a pesar de





que ese sentido me resulte incómodo. Un noviazgo es una invención puramente humana que no honra en absoluto a su inventor. No es ni carne ni pescado y guarda la misma relación con el amor que la que guarda la banda que pende de la espalda del bedel con el traje de un profesor. Se da el caso de que yo soy miembro de tan honorable asociación. Esto no carece de relevancia, pues como dice Trop, hasta que uno no es artista no adquiere el derecho de juzgar a otros artistas[67]. ¿Y acaso no es un prometido un artista del perdigón?

Edvard está loco de indignación. Se está dejando barba, ha colgado su traje negro, eso significa mucho. Quiere hablar con Cordelia, describirle mi malicia. Será una escena conmovedora: Edvard sin afeitar, descuidadamente vestido, hablándole en voz alta a Cordelia. Sólo espero que no me pinche con su larga barba. En vano intento hacerle entrar en razón, explico que es la tía la que ha arreglado el asunto, que Cordelia tal vez alimenta todavía sentimientos hacia él, que yo me retiraré gustoso si él puede conseguirla. Titubea un instante, quizás debiera hacerse rasurar la barba de un modo nuevo, comprar un nuevo traje negro, al instante siguiente me insulta. Hago todo lo que puedo por quedar bien con él. Por más que esté enfadado conmigo, estoy seguro de que no dará ningún paso sin consultármelo, no olvida cuán provechoso ha sido para él tenerme de mentor. ¿Y por qué habría yo de arrebatarle su última esperanza? ¿Por qué romper con él? Es una buena persona, quién sabe qué puede pasar con el tiempo.

| Lo que tengo que hacer ahora es, por un lado, disponerlo todo 365
para que el noviazgo se suspenda, asegurándome así una relación más hermosa y más significativa con Cordelia; por otro lado, emplear el tiempo lo mejor posible para regocijarme con todo el encanto, toda la dulzura con que la Naturaleza tan sobradamente la ha dotado, regocijarme con ello, si bien con la limitación y la circunspección que impiden la anticipación. Cuando yo haya llevado las cosas al punto en que ella haya aprendido qué es amar y qué es amarme, el noviazgo se romperá como una forma imperfecta y ella me pertenecerá. Otros, cuando han llegado a este punto, se prometen y tienen así buenas perspectivas para un tedioso matrimonio por toda la eternidad. Que se las arreglen.

Todo permanece *in statu quo*, pero no puede haber otro prometido más feliz que yo, un avaro que, habiendo encontrado un lingote de oro, sea más dichoso que yo. Me embriaga pensar que ella está en mi poder. ¡Una feminidad pura e inocente, transparente como el mar

y, sin embargo, profunda como éste, sin ningún presentimiento del amor! Es hora de que aprenda qué clase de poder es el amor. Como la hija de un rey que asciende del barro al trono de sus antepasados, será instalada ella en el reino al cual pertenece. Y eso ocurrirá gracias a mí; y aprendiendo a amar, aprenderá a amarme; al desarrollar ella la regla, se irá desplegando el paradigma, que soy yo. Al percibir en el amor su entera significación, la empleará para amarme, y me amará doblemente cuando presienta que lo ha aprendido de mí. Pensar en mi alegría me sobrecoje hasta el punto de perder casi la sensatez.

Su alma no se ha volatilizado ni debilitado con las imprecisas emociones del amor, algo que hace que muchas jovencitas nunca lleguen a amar, es decir, a amar con determinación, enérgica y cabalmente. La imprecisa fantasmagoría que llevan en su conciencia será el ideal según el cual el objeto real ha de ser probado. De semejantes medias tintas se desprende algo que, en términos cristianos, le ayuda a uno a abrirse paso en el mundo. — Pero en la medida en que el amor despierta en su alma, yo la penetro con la mirada, la ausculto para extraerlo mediante todas las voces del amor. Me cercioro de cómo éste se ha conformado en ella y me formo a mí mismo a su
366 imagen y semejanza; y | así como con toda facilidad he sido incluido en la historia que el amor entrecruza en su corazón, así también vuelvo a salir a su encuentro desde fuera con el mayor disimulo posible. Y es que una joven ama sólo una vez.

Ahora estoy en lícita posesión de Cordelia, cuento con la aquiescencia y la bendición de la tía, con la congratulación de amigos y parientes; con esto sobra y basta. Se han acabado ya las fatigas de la guerra, ahora se imparten las bendiciones de la paz. ¡Qué tontería! Como si la bendición de la tía y la congratulación de los amigos estuvieran en condiciones de ponerme en posesión de Cordelia en un sentido más profundo; como si en el amor fuese posible distinguir entre tiempos de guerra y tiempos de paz, en lugar de hacerse manifiesto más bien en el combate durante todo su desarrollo, por más diferentes que sean las armas. La verdadera diferencia es la que se da entre luchar *cominus* [cuerpo a cuerpo] y *eminus* [a distancia]. Cuanto más *eminus* se ha luchado en una relación amorosa, tanto más penoso, pues más insignificante deviene la riña. En la riña es pertinente el apretón de manos, el contacto con los pies, algo que, como es sabido, Ovidio recomienda tan efusivamente como celosamente censura[68], por no hablar aquí del beso y del abrazo. El que lucha *eminus* no puede, por lo general, valerse de otra cosa que de los ojos, pero si es artista, sabrá usar ese arma con tal virtuosismo que conse-





guirá casi lo mismo. Dejará que sus ojos se posen sobre una muchacha con veleidosa ternura, obrando en ella un efecto parecido al de un roce casual; será capaz de atraparla con los ojos con tal fuerza que se diría que la sujeta entre sus brazos. Pero es siempre un error luchar *eminus* durante demasiado tiempo, o una desgracia, pues ese tipo de lucha es sólo una expresión, no es goce. Sólo cuando se lucha *cominus* adquiere todo su verdadero significado. Cuando no hay lucha en el amor, éste cesa. Yo no he luchado *eminus* en ningún momento, y por eso no me encuentro al final sino al comienzo, preparo las armas. Es cierto que estoy en posesión de ella, al menos en sentido jurídico y burgués; pero ello no implica para mí absolutamente nada, tengo ideas mucho más puras. Es cierto que se ha prometido conmigo, pero sería un engaño deducir de ello que me ama, pues no ama en absoluto. Estoy en lícita posesión de ella, y sin embargo no estoy en posesión de ella, del mismo modo que | puedo estar en posesión de una 367
muchacha sin estar en lícita posesión de ella.

*Auf heimlich erröthender Wange*
*Leuchtet des Herzens Glühn*

[Sobre la secretamente sonrojada mejilla
brilla la brasa del corazón][69].

Está sentada en el sofá, delante de la mesa de té; yo en una silla a su lado. Esta ubicación sugiere confidencialidad, aunque también la lejanía de la distinción. La ubicación es de una importancia enorme, al menos para aquel que tiene ojos para ver. El amor cuenta con muchas posiciones, ésta es la primera. ¡Qué soberanamente ha dotado la Naturaleza a esta joven; sus puras formas tersas, su profunda inocencia femenina, la claridad de sus ojos! — ¡todo me embriaga! — La he saludado. Vino hacia mí con la alegría acostumbrada si bien algo apurada, algo insegura, el noviazgo ha de cambiar por fuerza nuestra relación, cómo, ella no lo sabe; me tomó de la mano pero no, como de costumbre, con una sonrisa. Respondí a este saludo con un leve, casi imperceptible apretón de manos; me comportaba con ternura, amigablemente, aunque sin ser erótico. — Está sentada en el sofá delante de la mesa de té, yo en una silla a su lado. Una transformadora solemnidad flota sobre la situación, una queda luz matutina. Ella está callada, nada interrumpe la calma. Mis ojos resbalan silenciosos sobre ella, no deseantes, ciertamente para ello se necesitaría frivolidad. Un fino, efímero sonrojo, como una nube sobre los campos, se desliza sobre ella, ora sube ora baja. ¿Qué significa este sonrojo? ¿Es amor, es anhelo, esperanza, temor? ¿Es el rojo el color del

corazón? De ningún modo. Está asombrada, maravillada — pero no por mí, atribuirle tal cosa sería insuficiente; está asombrada, no de sí misma sino en sí misma, transformada en sí misma. Este instante requiere calma, por ello es preciso que ninguna reflexión lo perturbe ni lo interrumpa el ruido de las pasiones. Es como si yo no estuviera presente y, sin embargo, mi presencia es justamente la condición para esta contemplativa admiración suya. Mi ser está en armonía con el suyo. En un estado como ése se rinde culto y se venera a una jovencita, como a ciertas divinidades, con el silencio.

368 | Por suerte dispongo de la casa de mi tío. Si quisiera logar que un joven sienta aversión por el tabaco, le haría entrar en alguno de los fumaderos del Regensen[70]; si deseo lograr que una joven sienta aversión por el hecho de estar prometida, me basta con traerla aquí. Así como al local del gremio de los sastres no acuden más que sastres, aquí acuden sólo los prometidos. Ser presa de semejante compañía es una cosa terrible y no puedo reprochar a Cordelia que se impaciente. Reunidos *en masse*, creo que formamos diez parejas, sin contar los batallones anexos que vienen a la capital para las grandes celebraciones. Nosotros, los prometidos, sí que sabemos gozar de las alegrías del noviazgo. Me encuentro con Cordelia en la mismísima plaza de armas con el fin de despertar su aversión por esos manoteos amorosos, por las chapucerías de esos enamorados artesanos[71]. Durante toda la tarde se oye un sonido incesante, como si alguien se pasease con un matamoscas — son los besos de los enamorados. En esta casa uno dispone de una afable desenvoltura; no se buscan los rincones, no, uno se sienta en torno a una gran mesa redonda. Yo mismo finjo tratar a Cordelia de modo semejante. Debo ejercer una gran violencia contra mí mismo a fin de lograrlo. Sería realmente indignante que me permitiera ofender su profunda feminidad de esa manera. Me haría mayores reproches por ese motivo que por el hecho de engañarla. Lo que puedo asegurar a cualquier muchacha que confía en mí es, sobre todo, un trato perfectamente estético, por más que siempre acabe siendo engañada; pero ello consta también en mi estética, pues o bien la muchacha engaña al varón, o el varón a la muchacha. Sería muy interesante poder arribar a alguna conclusión literaria al examinar si en los cuentos, leyendas, baladas y sagas es la muchacha la que es infiel con más frecuencia, o si lo es el varón.

No me arrepiento del tiempo que invierto en Cordelia, aunque me cueste caro. Cada encuentro requiere a menudo extensas preparaciones. Experimento con ella la génesis de su amor. Yo mismo soy





casi invisible mientras estoy visiblemente sentado a su lado. Como si uno solo bailara una danza que debiera ser propiamente bailada por dos, así me relaciono con ella. Yo soy, en efecto, el otro bailarín, pero soy invisible. Ella se mueve como en sueños y, sin embargo, está bailando con otro; y | este otro soy yo, invisible en la medida en que 369
estoy visiblemente presente, visible en la medida en que soy invisible. Los movimientos exigen que haya otro; ella se inclina ante él, le extiende la mano, huye, vuelve a acercarse. Tomo su mano, completo su pensamiento aunque éste ya está completo en sí mismo. Se mueve en la propia melodía de su alma; yo soy simplemente la ocasión de su movimiento. No soy erótico, esto sólo la despertaría, soy flexible, ágil, impersonal, casi como un estado de ánimo.

¿De qué hablan por lo general los prometidos? Por lo que sé, están ocupadísimos intentando enredar al otro en la tediosa trama de sus respectivas familias. No es de extrañar que lo erótico desaparezca. El que no sabe absolutizar el amor, haciendo que toda otra historia se desvanezca en comparación con éste, no debería nunca incurrir en el amor, por más que se case diez veces. Si tengo una tía llamada Marianne, un tío llamado Christian, un padre que es capitán, etc., etc., todos estos fondos públicos son ajenos a los misterios del amor. Incluso la propia vida pasada de uno no es nada. Una jovencita no tiene por lo común mucho que contar a este respecto; si lo tuviera, quizás valdría la pena escucharla pero no, por regla general, amarla. Yo, en lo personal, no busco historias, ya es suficiente con las que tengo; busco inmediatez. Eso es lo eterno del amor, que los individuos, justo en el instante en que tiene lugar, llegan a ser el uno para el otro.

Hay que despertar un poco de confianza en ella o, mejor dicho, hay que disipar una duda. Yo no estoy entre los amantes que se aman por respeto, que se casan por respeto, que tienen hijos por respeto, pero sé muy bien que el amor, en especial mientras la pasión no se ha puesto en movimiento, exige de quien es su objeto que no choque estéticamente con lo moral. A este respecto el amor posee su propia dialéctica. Si bien mi actitud hacia Edvard, desde un punto de vista moral, es mucho más reprobable que mi conducta hacia la tía, me parece que, en relación a Cordelia, lo primero sería mucho más fácil de justificar | que lo segundo. Si bien ella no ha hecho ningún co- 370
mentario, me ha parecido conveniente explicarle la necesidad de actuar de ese modo. La precaución que he empleado ensalza su orgullo, el hermetismo con el que lo he manejado todo cautiva su atención. Pudiera parecer que he delatado ya una constitución excesivamente

erótica, que me pondré en contradicción conmigo mismo cuando luego me vea obligado a sugerir que nunca antes he amado, pero eso no importa. No temo contradecirme mientras ella no lo advierta, y de esa manera lograré lo que quiero. Dejad que los eruditos se jueguen el honor al evitar toda contradicción en sus disertaciones; la vida de una jovencita es demasiado rica para no contener la contradicción y, así, hacer que la contradicción sea necesaria.

Ella es orgullosa y, además, no tiene propiamente una idea de lo erótico. Si bien ahora, hasta cierto punto, ella se somete a mí en el aspecto espiritual, cabría pensar que, cuando el erotismo comience a hacerse notar, podría ocurrírsele poner su orgullo en mi contra. Según todo lo que he podido observar, ella no está segura de cuál sea el auténtico significado de la feminidad. Por eso resultó fácil enconar su orgullo contra Edvard. Ese orgullo, sin embargo, era totalmente excéntrico, pues ella no tenía idea alguna del amor. Si llegara a tenerla, llegaría a poseer su verdadero orgullo, pero un resto de aquel orgullo excéntrico podría prevalecer. Cabría pensar que acabara poniéndose en mi contra. A pesar de que no se arrepentiría de haber dado su aquiescencia al noviazgo, vería fácilmente que la conseguí a buen precio; verá que, por lo que a ella concierne, el comienzo no fue el correcto. Si tal cosa se le ocurriera, se atrevería a desafiarme. Así debe ser. Trataré de cerciorarme, entonces, de cuán profunda es su conmoción.

Todo en orden. Calle abajo veo a lo lejos esta grácil, menuda, ensortijada cabeza que se asoma y saca medio cuerpo por la ventana. Es el tercer día que la advierto... Está claro que una jovencita no se
371 posa junto a la ventana por nada, debe de tener sus buenas razones |
... Pero, se lo ruego, por amor de Dios, no se salga tanto por la ventana; apuesto a que se sostiene sobre el travesaño de la silla, puedo deducirlo de la posición. Imagínese qué estremecedor sería que se cayera de cabeza, no para mí, pues hasta el momento me mantengo fuera de este asunto, sino para él, sí, porque debe de haber un él... No, qué veo, allá a lo lejos viene mi amigo el licenciado Hansen, por medio de la calle. Hay algo inusual en su porte, es un despacho desacostumbrado; si mi estimación es correcta, viene sobre las alas de la nostalgia. ¿Acaso tiene tratos con la familia? ¡Y yo sin saberlo!... Mi hermosa señorita ha desaparecido, me imagino que ha ido a abrir la puerta para recibirle... Vuelva, él no tiene que entrar para nada en esta casa... ¿que cómo puedo saberlo? Se lo puedo asegurar... lo ha





dicho él mismo. Si el carruaje que acaba de pasar no hubiera hecho tanto ruido, usted misma lo habría oído. Le dije, así, totalmente *en passant*: ¿tienes que entrar ahí? A lo que él respondió con claridad; no... Ahora ya puede decir usted adiós, pues ahora nos vamos a pasear el licenciado y yo. Está apurado, y a la gente que va apurada le gusta conversar. Ahora voy a hablar con él sobre el puesto de párroco al que opta... Adiós, mi hermosa señorita, ahora tenemos que ir a la Aduana. Llegados allí, le digo: ¡Maldición! ¡Me has desviado de mi camino, yo tenía que ir a Vestergade! — Ya ves que estamos aquí otra vez... ¡Qué constancia, todavía está junto a la ventana! Una muchacha como ésta debe por fuerza hacer feliz a un hombre... Que por qué hago yo todo esto, se preguntará usted. ¿Porque soy una persona infame que se complace mucho en gastar bromas a los demás? ¡Claro que no! Lo hago en atención a usted, mi adorable señorita. En primer lugar: usted esperaba al licenciado, lo echaba de menos, y por ello es doblemente apuesto cuando llega. En segundo lugar: cuando el licenciado entra por la puerta, dice: «¡Por un pelo no nos pillan! Justo estaba ese maldito hombre delante de la puerta, cuando me disponía a visitarte». Pero he sido listo, lo he enredado parloteando sobre el puesto al que opto, un poco de esto un poco de aquello y lo he llevado hasta la Aduana; te juro que no ha advertido nada». ¿Y qué? Ahora apreciará al licenciado más que antes, pues usted siempre ha creído que tenía un extraordinario modo de pensar, pero que era listo... bien, pues, ya lo ve usted misma. Y eso debe agradecérmelo a mí. — Pero se me ocurre algo. Su noviazgo aún no puede haber sido
anunciado, de otro modo | yo lo sabría. La muchacha se ve deliciosa 372
y apetecible, pero es joven. Puede que su raciocinio no haya madurado aún. ¿No cabría pensar que fuera y diera un paso sumamente serio con imprudencia? Eso hay que impedirlo, debo hablar con ella. Debo hacerlo por ella, pues parece que se trata de una joven de lo más adorable. Debo hacerlo por el licenciado, pues es mi amigo, y en ese sentido debo hacerlo también por ella, pues se trata de la futura de mi amigo. Debo hacerlo por la familia, pues parece que se trata de una familia muy respetable. Debo hacerlo por todo el género humano, pues es una buena obra. ¡Todo el género humano! Ingente pensamiento, enaltecedora gimnasia, actuar en nombre de todo el género humano, ser un apoderado general. — Mas, volvamos a Cordelia. Siempre saco provecho de los estados de ánimo y la hermosa nostalgia de la joven realmente me ha conmovido.

Ahora empieza la primera guerra con Cordelia, de la cual yo huiré, enseñándole así a vencer mientras me persigue. Huiré siempre a retaguardia y en este retroceso la enseñaré a reconocer en mí todos los poderes del amor, su inquieto pensar, su pasión, lo que es la nostalgia y la esperanza y la impaciente expectación. Actuando de ese modo ante ella, todo esto se desarrollará de manera paralela en ella misma. La conduzco a una marcha triunfante y yo soy tanto aquel que alaba su victoria con ditirambos como aquel que le muestra el camino. Se armará de valor para creer en el amor, que es un poder eterno, cuando vea cómo éste me domina, cuando vea mis movimientos. Me creerá, tanto porque creo en mi arte como porque hay verdad en el fondo de lo que hago. De no ser justamente éste el caso, nunca me creería. Con cada uno de mis movimientos se fortalecerá cada vez más; el amor despertará en su alma y ella asumirá su significación como mujer. — Hasta aquí, dicho en sentido burgués, no me he prometido a ella; lo hago ahora, la libero, sólo así he de amarla. No debe presentir que me lo debe a mí, pues entonces perdería la confianza consigo misma. Cuando se sienta libre, tan libre que casi se sienta tentada de querer romper conmigo, comenzará el segundo combate. Ahora ella tiene fuerza y pasión, y para mí el combate tiene sentido, no importa cuáles puedan ser sus eventuales consecuencias.
373 Supongamos que se aturde | en su orgullo, supongamos que rompe conmigo, ¡y bien! Ella tiene su libertad; pero es a mí a quien debe pertenecer. Sería una estupidez que el noviazgo la ate, lo único que quiero es poseerla a ella en su libertad. Que me abandone, el segundo combate comenzará de todos modos, y en este segundo combate venceré yo, tan ciertamente como que su victoria en el primero fue ficticia. Cuanto más pleno es en ella el poder, más interesante me resulta. La primera guerra es una guerra de liberación, es un juego; la otra es guerra de conquista, a vida o muerte.

¿Amo a Cordelia? ¡Sí! ¿Con franqueza? ¡Sí! ¿Con fidelidad? ¡Sí! — en sentido estético, y está claro que eso tiene también algún significado. ¿De qué le serviría a esta joven caer en manos de un zoquete como fiel marido? De nada. Se dice que se necesita algo más que sinceridad para abrise paso en este mundo; yo diría que se necesita algo más que sinceridad para amar a una joven como ésta. Este «más» lo tengo yo — es falsedad. Y sin embargo la amo fielmente. Velo por mí mismo con severidad y me reprimo con el fin de que todo lo que hay en ella, toda la rica naturaleza divina en ella alcance su desarrollo. Soy uno de los pocos que puede hacerlo, ella es una de las pocas que se presta a ello; ¿acaso no hacemos una buena pareja?





¿Está mal que yo, en lugar de mirar al párroco, fije la vista en el pañuelo bellamente bordado que sujetan sus manos? ¿Está mal que usted lo sujete de ese modo?... Hay un nombre escrito en una esquina... Charlotte Hahn se llama usted... Es tan seductor llegar a saber el nombre de una dama de un modo tan casual. Es como si un genio complaciente me concediera conocerla en secreto... ¿O acaso no es una casualidad que el pañuelo esté doblado justo de modo que yo pueda ver el nombre?... Está conmovida, se seca una lágrima... El pañuelo pende de nuevo... Sabe muy bien que la miro a usted y no al párroco. Mira el pañuelo, advierte que éste ha desvelado su nombre... Es un asunto de lo más inocente, es muy fácil conseguir el nombre de una muchacha... | ¿Por qué ha de pagar las consecuencias el 374
pañuelo? ¿Por qué arrugarlo? ¿Por qué enfadarse con él? ¿Por qué enfadarse conmigo? Escuche lo que dice el párroco: «Nadie debe conducir a otra persona a la tentación; también quien lo hace sin ser consciente de ello tiene una responsabilidad, también él está en deuda con el otro y sólo puede saldarla con incrementada buena voluntad»... Ahora acaba de decir amén; seguro que tras la puerta de la iglesia el pañuelo vuela ya libremente al viento... ¿O es que la he asustado? ¿Pero qué he hecho yo?... ¿He hecho más de lo que usted puede perdonar, de lo que se atrevería a evocar — para perdonar?

Va a ser preciso un doble movimiento en relación a Cordelia. Si tan sólo insisto en rehuir su supremacía, su erotismo acabaría probablemente siendo demasiado disoluto y flojo para que la feminidad más profunda pudiera hipostasiarse. No estaría, al empezar el segundo combate, en condiciones de oponer resistencia. Es cierto que lo dará por ganado, pero eso es justo lo que debe hacer; por otro lado, sin embargo, es preciso seguir provocándola. Cuando por un instante le parezca que su victoria de nuevo le es arrebatada, aprenderá a aferrarse a ella. En esa lucha madurará su feminidad. Yo podría recurrir al diálogo para inflamar y a las cartas para enfriar, o hacer lo contrario. De cualquier manera, lo último es preferible. Así gozaré sus instantes de mayor desmesura. Cuando reciba una carta, cuando su dulce veneno haya pasado a la sangre, una sola palabra bastará para que el amor haga erupción. Al instante siguiente la ironía y la escarcha la harán dudar, pero no tanto como para no seguir sintiendo su victoria, incrementada con la recepción de la próxima carta. La ironía no se deja plasmar tan bien en una carta sin correr el riesgo de que no la entienda. La exaltación apenas se vislumbra en una conversación. Mi presencia personal impediría el éxtasis. Estando sólo pre-

sente en una carta, le será más fácil acogerme, me confundirá hasta cierto punto con un ser universal que habita su amor. En una carta puede también uno explayarse mejor, en una carta puedo tranquilamente arrojarme a sus pies y cosas semejantes, algo que fácilmente parecería un galimatías si lo hiciera en persona; y la ilusión se perde-
375 ría. La contradicción contenida en estos | movimientos suscitará y desarrollará, reforzará y consolidará el amor en ella, en una palabra, lo tentará. —

Pero estas cartas no deben adoptar demasiado pronto un fuerte color erótico. Al comienzo es mejor que tengan un cariz más universal, que contengan un solo guiño, que apenas disipen una duda. Algo que en ocasiones indica también lo ventajoso del noviazgo es el hecho de que uno puede mantener alejada a la gente valiéndose de mistificaciones. A ella no le faltará la oportunidad de apercibirse de las imperfecciones de las que aquél, por lo demás, adolece. En casa de mi tío tengo una caricatura a la que siempre puedo permitirle que me acompañe. Ella no puede producir el erotismo interno si no es con mi ayuda. Cuando yo se lo niegue y haga que esta caricatura la atormente, sin duda lamentará estar prometida, sin que pueda decir con propiedad que soy yo quien ha hecho que lo lamente.

Una breve carta le reportará hoy un guiño acerca de lo que sucede en su interior, puesto que describo mi estado anímico. Es el método correcto y, a mí, método no me falta. Esto debo agradecéroslo a vosotras, queridas niñas a las que he amado. Os debo que mi alma esté templada de tal modo que puedo ser lo que yo quiera para Cordelia. Con agradecimiento os traigo a la memoria, la honra es vuestra, pues siempre admitiré que una jovencita es una maestra nata de quien siempre se puede aprender, si no otra cosa, a engañarla, pues eso se aprende mejor de las mismas muchachas; por más viejo que sea, nunca olvidaré que todo se acaba cuando, de tan viejo que uno se ha vuelto, no puede ya aprender nada de una jovencita.

¡Cordelia mía!

Dices que no me habías imaginado así, pero yo tampoco me había imaginado que podría llegar a ser así. ¿Acaso el cambio radica en ti? Pues cabría pensar que en realidad yo no he cambiado, sino que han cambiado los ojos con los que me ves; ¿o acaso radica en mí? Radica en mí porque te amo, y en ti, porque es a ti a quien amo. Bajo
376 la fría, serena luz del entendimiento, lo contemplaba | todo, orgulloso e inconmovible, nada me espantaba, incluso si el espíritu hubiera





llamado a mi puerta, habría asido con serenidad el candelabro para abrirla[72]. Pero mira a quién le había abierto la puerta, no eran fantasmas, no eran figuras pálidas y exánimes, eras tú, mi Cordelia, era vida y juventud y salud y belleza lo que salía al paso. Mis brazos tiemblan, no soy capaz de sostener la vela con serenidad, huyo de ti retrocediendo y, sin embargo, no puedo dejar de fijar la vista en ti, ni dejar de desear que fuera capaz de sostener la vela con serenidad. He cambiado; ¿pero en qué dirección? ¿de qué modo? ¿en qué consiste este cambio? No lo sé, no sé añadir ninguna determinación más exacta ni emplear ningún predicado más rico que éste, al decir con infinito misterio sobre mí mismo: he cambiado.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

El amor ama el secreto — un noviazgo es una revelación; ama el silencio — un noviazgo es una notificación; ama el rumor — un noviazgo es una anunciación a viva voz; pero el arte de mi Cordelia haría que un noviazgo fuese precisamente un estupendo medio para defraudar a los enemigos. En la oscuridad de la noche no hay nada más peligroso para otros barcos que colgar un faro por la borda, que engaña más que la oscuridad.

Tu Johannes

Está sentada en el sofá delante de la mesa de té, yo estoy a su lado; está agarrada a mi brazo, su cabeza, pesarosa de tantos pensamientos, reposa sobre mi hombro. Se me antoja tan cercana y, aun así, tan distante, se entrega, aunque todavía no me pertenece. Sigue habiendo resistencia, pero ésta carece de reflexión subjetiva, es la habitual resistencia de la feminidad; pues la esencia de la feminidad es la entrega cuya forma es la resistencia. — Está sentada en el sofá delante de la mesa de té, yo estoy a su lado. Su corazón late, pero sin pasión; el pecho se agita, pero no por inquietud; a veces muda el color, pero en suave transición. ¿Es eso amor? De ningún modo.
Escucha, | comprende. Escucha un proverbio, lo comprende; escu- 377
cha el discurso de otro, lo comprende como si fuera el suyo propio; escucha la voz de otro y, cuando ésta resuena en ella, comprende esta resonancia como si fuera su propia voz la que revela algo para ella y para el otro.

¿Qué estoy haciendo? ¿Deslumbrándola? De ningún modo; de nada me serviría. ¿Estoy robándole el corazón? De ningún modo, prefiero que la joven a la que he de amar conserve su corazón. Entonces, ¿qué estoy haciendo? Me formo un corazón a semejanza del suyo. Un artista pinta a su amada, es un placer para él, un escultor le da forma. Yo hago lo mismo, pero en sentido espiritual. Ella no sabe que poseo esta imagen y en ello estriba propiamente mi falsificación. Me la he procurado secretamente y, en ese sentido, le he robado el corazón, como cuando se dice que Rebeca le robó el corazón a Labán al despojarlo furtivamente de sus deidades domésticas[73].

El entorno y el marco tienen una gran influencia sobre uno, están entre las cosas que más fija y profundamente se graban en la memoria o, mejor dicho, en el alma entera, y por eso tampoco se olvidan. Por más viejo que sea, me será siempre imposible pensar a Cordelia en otro entorno que esta pequeña habitación. Cuando voy a visitarla, la chica me hace pasar por lo general hasta la puerta de la sala; ella sale de su alcoba y, al abrir yo la puerta para entrar al salón, ella abre la otra puerta de modo que nuestros ojos se encuentran de inmediato allí mismo. El salón es pequeño, acogedor, viene a ser casi un gabinete. A pesar de haberlo visto desde muchos ángulos diferentes, siempre me resulta más entrañable mirarlo desde el sofá. Ella está sentada a mi lado, delante de ella hay una mesita redonda sobre la cual se extiende un tapete con ricos pliegues. Sobre la mesa hay una lámpara con la forma de una flor cuyas cargadas y firmes nervaduras sostienen una corola; de ésta pende, a su vez, un velo de papel delicadamente recortado, tan ligero que no para quieto. La forma de la lám-
378 para recuerda la Naturaleza de los países orientales, | el movimiento del velo, las suaves brisas de aquellos parajes. El suelo se esconde bajo una alfombra tejida con una clase especial de mimbre, un trabajo que de inmediato delata su origen extranjero. Por momentos dejo que la lámpara sea la idea directriz de mi paisaje. Ahí estoy, sentado con ella, extendido en el suelo bajo la flor de la lámpara. En otras ocasiones dejo que la alfombra de mimbre suscite la representación de un barco, de la cabina de un oficial — surcamos el gran océano. Dado que estamos sentados lejos de la ventana, nuestra vista alcanza directamente el inmenso horizonte del cielo. También esto acrecienta la ilusión. Cuando estoy sentado a su lado, dejo que todo se muestre como vuela a toda prisa una imagen que se apresura por encima de la realidad, como la muerte sobre la propia tumba. — El entorno es siempre de gran importancia, en especial para el recuerdo. Toda relación erótica debe ser vivida de principio a fin de modo que a uno





le resulte fácil procurar una imagen que posea todo lo bello que hay en ella. Para que esto salga bien, uno debe estar especialmente atento al entorno. Si uno no se topa ya de entrada con uno acorde a sus deseos, debe procurarlo. Para Cordelia y su amor, el entorno es totalmente idóneo. En cambio ¿cómo no será de distinta la imagen que se me aparece cuando pienso en mi pequeña *Emilia*? Y, sin embargo, ¿no era también el entorno adecuado? A ella no me la puedo imaginar o, mejor dicho, a ella sólo la puedo recordar en aquella pequeña terraza de invierno. Las puertas estaban abiertas, un pequeño jardín frente a la casa limitaba la perspectiva, forzaba la vista a toparse contra él, a detenerse antes de que, atrevida, siguiera el camino provincial que desaparecía en la lejanía. Emilia era encantadora pero más insignificante que Cordelia. El entorno estaba también calculado para eso. La vista se mantenía en el suelo, no se abalanzaba atrevida e impaciente, reposaba sobre aquel reducido primer término; el mismo camino vecinal, si bien se perdía romántico en la lejanía, daba más bien la sensación de que la vista recorriera el trecho que tenía ante sí y regresara para recorrer de nuevo el mismo trecho. La alcoba estaba a ras del suelo. En el entorno de Cordelia no debe haber ningún primer término sino la infinita audacia del horizonte. Ella no debe estar a ras de suelo sino flotar, no caminar sino volar, no adelante y atrás, sino eternamente hacia adelante.

Cuando uno mismo tiene novia es muy provechoso iniciarse en las idioteces de los novios. Hace algunos días se apareció el licencia-
do Hansen | acompañado de la adorable muchacha a la que se ha 379
prometido. Me confió que era encantadora, yo ya lo sabía; me confió que era muy joven, yo lo sabía también; me confió asimismo que la había escogido exactamente por eso, para poder formarla de acuerdo al ideal que venía dándole vueltas en la cabeza. ¡Dios santo, ese lastimoso licenciado — junto a una muchacha saludable, floreciente y rebosante de alegría! Yo, pese a mi larguísima experiencia, nunca me acerco a una muchacha si no es como a un *venerabile* [venerable][74] de la Naturaleza y, antes que nada, aprendo de ella. Si llego a tener alguna influencia en su formación, es la de volver a enseñarle una y otra vez lo que he aprendido de ella.

Su alma debe conmoverse, agitarse en todos los sentidos posibles, pero no a trozos y a rachas sino totalmente. Tiene que descubrir lo infinito, experimentarlo como lo más propio de un ser humano. Debe descubrirlo, y no por la vía del pensamiento, que para ella es un desvío, sino en la fantasía, que es la auténtica comunicación entre ella y

yo, pues lo que es parte en el varón es el todo en la mujer. No trabajará en pos de lo infinito siguiendo la fatigosa vía del pensamiento, pues la mujer no ha nacido para trabajar, sino que ha de captarlo por el fácil camino de la fantasía y del corazón. Lo infinito es tan natural para una muchacha como la idea de que todo amor debe ser feliz. Mire donde mire, una muchacha tiene siempre la infinitud a su alrededor, y la transición es un salto, aunque éste, desde luego, no es masculino sino femenino. ¡Qué torpes son por lo general los hombres! Cuando tienen que saltar, tienen que tomar carrerilla, hacer largos preparativos, medir la distancia con la vista, arrancar a correr más de una vez, amedrentarse y regresar de nuevo. Finalmente saltan y fallan. Una jovencita salta de otro modo. En los lugares montañosos suele encontrarse dos cimas prominentes. Las separa un hondo abismo, contemplar su fondo es espantoso. Ningún varón se atreve a ese salto. Una jovencita, en cambio, así lo cuentan los lugareños, se atrevió, y ahora lo llaman el Salto de la Doncella[75]. A mí me es fácil creerlo, tanto como creo también en todas la excelencias propias de una jovencita, y es para mí embriagador oír hablar de ello a los sencillos habitantes. Lo creo todo, creo en lo maravilloso, me asombro ante ello sólo a fin de creer; lo único que hasta hoy me ha asombrado es una jovencita, fue lo primero
380 ro y | será lo último. No obstante, un salto como ése es para una jovencita sólo un brinco, mientras que el salto del varón resulta siempre ridículo, pues por más que se espatarre, su esfuerzo no es nada comparado con la distancia entre los picos, si bien, a la vez, establece una suerte de medida. ¿Pero quien sería lo suficientemente estúpido como para imaginar a una jovencita cogiendo carrerilla? Cierto es que uno se la puede imaginar corriendo, pero entonces la carrera misma es un juego, un goce, un despliegue de encanto; por el contrario, la idea de tomar carrerilla separa lo que en la mujer está unido. El tomar carrerilla contiene precisamente lo dialéctico, que es contrario a la naturaleza de la mujer. Y en lo que hace al salto, ¿quién incurriría en el mal gusto de separar lo que está unido? El salto de ella es una fluctuación. Y una vez que ha cruzado al otro lado, ahí está otra vez, no exhausta por el esfuerzo sino más bella aún que de costumbre, más animosa, nos lanza un beso, a nosotros, que permanecemos a este lado. Joven, recién nacida, como una flor que brota de la raíz de la montaña, se columpia sobre el abismo haciendo casi vacilar nuestra visión. —— Lo que debe aprender es a efectuar todos los movimientos de la infinitud, columpiarse, acunarse en estados de ánimo, confundir poesía y realidad, verdad y poema, retozar en la infinitud. Cuando se haya familiarizado con este retozo, introduciré lo erótico, ella será lo que quiero y deseo. Entonces habré prestado mi servicio, hecho mi





trabajo, entonces plegaré todas mis velas, me sentaré a su lado, navegaremos con sus velas tendidas. Y, en verdad, cuando esta joven se haya embriagado eróticamente, ya tendré bastante que hacer empuñando el timón a fin de moderar la velocidad para que nada suceda demasiado temprano o de manera indelicada. De vez en cuando hay que punzar un poco la vela y, al instante siguiente, volveremos a levantar espuma.

En casa de mi tío, Cordelia se enfada cada vez más. Varias veces ha solicitado que no volviéramos a ir allí; no le sirve de nada, siempre me las arreglo para inventarme excursiones. Cuando salíamos de allá ayer por la tarde, apretó mi mano con inusual pasión. Es probable que se hubiera sentido muy atormentada ahí y eso no tiene nada de extraño. Si yo no contara con la constante diversión de observar las afectaciones de este producto artístico, no me sería posible soportarlo. Esta mañana he recibido una carta suya en la cual, con mayor donaire que el que yo le habría atribuido, se burla del noviazgo. He besado la carta, es | lo más querido que he recibido de ella. ¡Bien, 381
Cordelia mía! Así lo quiero.

Se da la extraña casualidad de que en Østergade hay dos pasteleros establecidos frente a frente. En la primera planta a la izquierda vive una señorita, acaso una doncella. Por lo general se esconde tras la celosía que cubre el cristal de la ventana a cuyo lado se sienta. La celosía es de un tejido muy fino, y quien conoce a la joven o la ha visto a menudo estará, si tiene buena vista, en condiciones de reconocer cada uno de sus rasgos, pero quien no la conoce y no tiene buena vista la verá como una figura oscura. Esto último es de alguna manera lo que me pasa a mí; el otro es el caso del joven oficial que todos los mediodías a las doce en punto aparece merodeando y dirige su mirada hacia aquella celosía. En rigor, lo que atrajo mi atención hacia la bella relación telegráfica fue la celosía. No hay celosías en las otras ventanas, y una solitaria celosía como ésa, que sólo oculta un ala de la ventana, es por lo general un signo de que siempre hay una persona sentada tras ella. Eran las doce en punto. Sin prestar atención a los transeúntes, fijé mi vista en aquella celosía, cuando de pronto la oscura figura tras ella empieza a moverse. Una cabeza femenina se mostró de perfil a través del vidrio más cercano y giró, curiosamente, en la dirección indicada por la celosía. Luego, la dueña de esta cabeza inclinó la frente muy amablemente y volvió a esconderse tras la celosía. En primer lugar, deduje que la persona a la que había saluda-

do era un hombre, pues su movimiento era demasiado apasionado para haber sido suscitado por la visión de una amiga; en segundo lugar, deduje que el destinatario del saludo debía acercarse por norma desde el lado opuesto. Ella se había colocado perfectamente a fin de verlo venir a lo lejos, sí, para saludarlo incluso oculta tras la celosía. — En efecto, a las doce en punto llega el héroe de este pequeño episodio amoroso, nuestro querido teniente. Estoy sentado en la pastelería de la planta baja del inmueble cuyo primer piso habita la señorita. El teniente ya la ha visto. Con cuidado, querido amigo mío, enviar un saludo agraciado al primer piso no es un asunto tan fácil.
382 Él, por cierto, no está mal, es apuesto, erguido, | tiene buena traza, nariz aguileña, cabello negro, el sombrero de tres picos le sienta bien. Luego, las cosas se complican, las piernas empiezan poco a poco a chismorrear, de tan largas. La correspondiente impresión visual es comparable a lo que uno siente cuando tiene dolor de muelas y es como si éstas se volviesen demasiado grandes dentro de la boca. Cuando uno quiere concentrar todo su poder en los ojos y dirigirlos hacia el primer piso, se le resta demasiada fuerza a las piernas. Disculpe, señor teniente, que me quede mirando su ascensión. Es una impertinencia, ya lo sé. No se puede decir que esta mirada sea muy significativa, es más bien insignificante, si bien muy prometedora. Pero estas muchas promesas se le suben obviamente demasiado deprisa a la cabeza; se tambalea, dicho sea con las palabras del poeta sobre Agnete, «dio un mal paso y se cayó»[76]. Esto es duro y, si de mí dependiera, nunca habría sucedido. Él es demasiado bueno para una cosa así. Es fatal, fatal; pues cuando uno quiere impresionar a las damas como un caballero, nunca debe caerse. Si uno quiere ser un caballero, debe tener cuidado con este tipo de cosas. En cambio, si uno se muestra sólo como una magnitud inteligente, esas cosas son indiferentes; uno se sumerge en sí mismo, se desploma y, si llegara verdaderamente a caerse, nada de ello resultaría llamativo. — ¿Qué impresión habrá causado este suceso en mi señorita? Es una desgracia que yo no pueda estar a la vez a ambos lados de este paso de los Dardanelos. Podría sin duda hacer que uno de mis conocidos se apostara al otro lado, pero prefiero siempre observar por mí mismo y, además, uno nunca puede saber lo que esta historia puede aportarme a mí y, en ese caso, nunca es bueno tener un confidente, dado que uno debe gastar tiempo sonsacándole lo que sabe y confundiéndolo. — La verdad es que mi buen lugarteniente comienza a cansarme. Día tras día pasa por aquí llevando el uniforme completo. ¡Qué espantosa constancia! ¿Convienen estas cosas a un soldado? Señor mío, ¿no lleva usted una bayoneta? ¿Acaso debería tomar la casa al asalto y a la joven por la





fuerza? Porque si usted fuera un estudioso, un licenciado, un capellán que con la esperanza se mantiene en vida[77], sería otro cantar. De todos modos se lo perdono, pues, cuanto más miro a la muchacha, más me agrada. Es hermosa, sus ojos oscuros están llenos de picardía. Cuando espera que usted llegue, su semblante es transfigurado por una belleza superior que le sienta increíblemente bien. De ello deduzco que debe de tener mucha fantasía, y la fantasía es el maquillaje natural del bello sexo.

| ¡Cordelia mía! 383

¿Qué es la añoranza? La lengua y los poetas hacen rimar con ella la palabra «branza». ¡Qué injusto! Como si sólo pudiera añorar el que está encadenado. ¿Como si uno no pudiera añorar siendo libre? Pongamos que yo fuera libre, ¡cuánto añoraría! Y, por otro lado, sí que soy libre, libre como el pájaro y, sin embargo, ¡cuánto añoro! Añoro cuando voy hacia ti, añoro cuando te dejo, incluso estando sentado a tu lado, te añoro. ¿Puede uno añorar lo que tiene? Sí, cuando tiene en cuenta que al instante siguiente quizás no lo tenga. Mi añoranza es una impaciencia eterna. Sólo si hubiera experimentado todas las eternidades y me hubiera cerciorado de que me pertenecerías a cada instante, sólo entonces regresaría contigo, y contigo experimentaría todas las eternidades, y aunque no tendría la paciencia suficiente para estar separado de ti un solo instante sin añorar, sí tendría confianza suficiente para sentarme con tranquilidad a tu lado.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Afuera espera un pequeño cabriolé que para mí es más grande que el mundo entero, dado que en él caben dos; enganchado con un par de caballos, salvajes e incontrolables como fuerzas de la Naturaleza, impacientes como mis pasiones, audaces como tus pensamientos. Si quieres, te rapto — ¡Cordelia mía! ¿Me lo ordenas? Tu orden es la consigna que da rienda suelta a las riendas y al placer de la huida. Te rapto, no te aparto de unas gentes para llevarte con otras, sino del mundo — los caballos se encabritan; el carruaje se eleva; los caballos están casi en posición vertical sobre nuestras cabezas; nos adentramos en el cielo a través de las nubes; a nuestro alrededor se percibe un susurro; ¿acaso permanecemos inmóviles y es el mundo el que se mueve, o es ésta nuestra audaz huida? Si te mareas, Cordelia mía, aférrate a mí, yo no me mareo. En sentido espiritual, uno nunca

384 se marea cuando piensa en una única cosa, y | yo pienso sólo en ti — en sentido corporal uno nunca se marea cuando sólo fija la vista en un único objeto, yo te miro sólo a ti. Agárrate; si el mundo llegase a su fin; si nuestro ligero carruaje desapareciera bajo nuestros pies, nosotros seguiríamos abrazados pese a todo, suspendidos en una esférica armonía.

Tu Johannes

Esto es casi excesivo. Mi criado ha estado esperando seis horas, yo mismo dos bajo la lluvia y el viento, sólo para asistir a mi querida niñita Charlotte Hahn. Todos los miércoles entre las dos y las cinco suele visitar a una vieja tía que tiene. Justo hoy tenía que dejar de venir, justo hoy que yo tenía tantos deseos de encontrarla. ¿Y por qué? Porque me predispone a un estado de ánimo muy determinado. La saludo, ella inclina su cabeza de un modo a la vez increíblemente terrenal y, sin embargo, tan celestial; se queda casi parada, parece que hubiera de hundirse en la tierra y, sin embargo, tiene una mirada que parece que hubiera de ascender al cielo. Cuando la miro, mi alma se llena de solemnidad y, a la vez, de deseo. Por lo demás, esta muchacha me tiene sin cuidado, sólo pido ese saludo, nada más, aun estando ella dispuesta a darlo. Su saludo me templa, y yo, por mi parte, transmito ese temple a Cordelia. — Pero apuesto que de alguna manera ella se nos ha escabullido. No sólo en las comedias, también en la realidad es complicado vigilar a una jovencita; uno debe tener ojos en la yema de todos los dedos. Había una ninfa, Cardea, a quien le dio por burlarse de los hombres. Residía en los bosques, arrastraba a sus amantes a la yerba más espesa y desaparecía. De Jano también quería burlarse, pero él se burló de ella, pues tenía ojos en la nuca[78].

Mis cartas no yerran su propósito. Lo desarrollan anímica, aunque no eróticamente. Para ello tampoco se pueden emplear cartas sino esquelas. Cuanto más surge lo erótico, más cortas son, pero con tanta más seguridad captan la clave erótica. No obstante, para que ella no se ponga sentimental o tierna, la ironía apresta de nuevo los
385 sentimientos haciendo que se sienta | más bien ansiosa del alimento que le resulta más caro. Las esquelas permiten presentir lo sublime de manera distante e indefinida. En el preciso instante en el que este presentimiento comience a alborear en su alma, se romperá la relación. Con mi resistencia, el presentimiento tomará forma en su alma,





como si de su propio pensamiento se tratara, del impulso de su propio corazón. Eso es simplemente lo que quiero.

¡Cordelia mía!

En algún lugar de la ciudad vive una pequeña familia constituida por una viuda y tres hijas. Dos de ellas acuden a las cocinas de Palacio para aprender a cocinar. Era comienzo del verano, por la tarde, alrededor de las cinco... La puerta del salón se abre quedamente, una mirada fisgona echa un vistazo a la habitación. No hay nadie, sólo una jovencita está sentada al piano. La puerta está entornada de modo que uno puede escuchar sin ser visto. No es una artista quien toca, en ese caso la puerta sin duda habría sido cerrada del todo. Toca una melodía sueca que versa sobre la brevedad de la juventud y de la belleza. La letra de la canción se mofa de la juventud y de la belleza de la muchacha; la juventud y la belleza de la muchacha se mofan de la canción. ¿Quién tiene razón, la joven o la canción? Las notas suenan con tanta suavidad, tan melancólicas, que se diría que la tristeza es un árbitro que quisiera resolver el litigio. — ¡Pero esta tristeza no tiene razón! ¿Cómo se asocia la juventud a estas observaciones? ¿Qué tienen en común la mañana y el atardecer? Las tangentes se estremecen y trepidan; los espíritus de la caja de resonancia se alzan confundidos y no se entienden entre ellos. — Cordelia mía, ¿por qué tan arrebatada? ¡Para qué esta pasión!

¿Cuán alejado en el tiempo debe quedarnos un acontecimiento para poder recordarlo? ¿Cuánto, para que la añoranza del recuerdo no pueda ya captarlo? La mayoría de las personas tiene en este sentido un límite; lo que les queda muy cerca en el tiempo no podrían recordarlo; lo que les queda demasiado lejos, tampoco. Yo no sé de límites. Hago que lo vivido el día de ayer retroceda mil años en el tiempo, y lo recuerdo como si lo hubiera vivido ayer.

Tu Johannes

| ¡Cordelia mía! 386

Debo confiarte un secreto, confidente mía. ¿A quién debería confiárselo? ¿Al Eco? Lo desvelaría. ¿A las estrellas? Son frías. ¿A la gente? No lo entienden. Sólo a ti me atrevo a confiarlo, pues tú sabrás esconderlo. Hay una muchacha más bella que el sueño de mi alma, más límpida que la luz del sol, más profunda que la fuente del mar, más orgullosa que el vuelo del águila — hay una muchacha. — ¡Oh! Inclina un poco tu cabeza hacia mi oído y hacia mi discurso de modo

que mi secreto pueda recalar en ella — amo a esa muchacha más que a mi vida, pues es mi vida; más que a todos mis deseos, pues es el único; más que a todos mis pensamientos, pues es el único; más calurosamente que el sol ama a la flor; con más fervor que la pena al hermetismo de la preocupada mente; con más nostalgia con la que la ardiente arena del desierto ama a la lluvia — estoy apegado a ella más tiernamente que los ojos de la madre al niño; más confiadamente que el alma del orante a Dios; más inseparadamente que la planta a su raíz. — Tu cabeza se vuelve pesada y se colma de pensamientos, se hunde sobre el pecho, el seno se levanta en su auxilio — ¡Cordelia mía! ¡Me has comprendido, me has comprendido exactamente, literalmente, no se te ha escapado ni una coma! ¿Debo distender mi tímpano y dejar que tu voz me cerciore de ello? ¿Debería dudar? ¿Guardarás mi secreto? ¿Puedo confiar en ti? Se cuentan historias acerca de hombres que en virtud de atroces delitos se asignan mutuamente un silencio recíproco[79]. A ti te he confiado un secreto que es mi vida y el contenido de mi vida; ¿no tienes tú nada que confiarme, nada que sea tan significativo, tan bonito, tan casto que las fuerzas sobrenaturales se rebelarían si fuera traicionado?

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

El cielo está encapotado — oscuras nubes borrascosas lo fruncen como negras cejas sobre su apasionada faz, los árboles del bosque se mueven, sacudidos por inquietantes sueños. Te me has perdido en el bosque. Detrás de cada árbol veo un ser femenino parecido a ti y, cuando me acerco, éste se esconde tras el árbol siguiente. ¿No vas a mostrarte, a recomponerte? Todo se me hace confuso; las partes del
387 bosque pierden su | contorno específico, lo veo todo como un banco
de niebla en el que, por doquier, seres femeninos parecidos a ti aparecen y desaparecen. A ti no te veo, te mueves sin cesar en el oleaje de la visión y, sin embargo, me doy ya por satisfecho con cada uno de tus simulacros. ¿A qué se debe esto — a la rica unidad de tu ser o a la pobre multiplicidad del mío — acaso amarte es no amar un mundo?

Tu Johannes

Sería de gran interés para mí poder reproducir con precisión las conversaciones que tengo con Cordelia. Sin embargo, no me cuesta advertir que ello es imposible, pues aun si lograra recordar todas y cada una de las palabras que intercambiamos, no hay manera de reprodu-





cir la contemporaneidad que es propiamente el nervio en la conversación, la sorpresiva irrupción, el apasionamiento que es el principio vital de la conversación. Claro que por lo general yo no estoy preparado, y esto va en contra de la esencia de la conversación propiamente dicha, en especial de la conversación erótica. Sólo tengo siempre *in mente* el contenido de mis cartas, siempre a la vista el estado de ánimo suscitado en ella. Naturalmente, nunca se me ocurriría preguntarle si ha leído mi carta. Compruebo fácilmente que lo ha hecho. Nunca le hablo de ello de manera directa, pero mantengo un secreto vínculo con aquéllas en mi conversación de manera que, por un lado, fijo con mayor profundidad en su alma algunas de las expresiones y, por otro lado, la hago vacilar al arrebatárselas. Ella puede releer la carta y obtener de ello una nueva impresión y así sucesivamente.

En ella se ha producido y se sigue produciendo un cambio. Si hubiera de designar el estado de su alma en este instante, lo calificaría de audacia panteísta. Su mirada lo revela de inmediato. Es audaz, casi temeraria en sus expectativas, como si a cada instante exigiera y estuviera preparada para contemplar lo extraordinario. Como un ojo que apunta más allá de sí mismo, esta mirada apunta también más
allá de lo que | de modo inmediato se le muestra, y ve lo maravilloso. 388
Es audaz y casi temeraria en sus expectativas, pero no en su confianza para consigo misma, en este sentido es un poco soñadora e implorante, no orgullosa ni ordenante. Busca lo maravilloso fuera de ella, implorará que se muestre, como si no estuviera en su poder suscitarlo. Esto debe evitarse, de otro modo la superaré demasiado pronto. Ayer me dijo que había algo majestuoso en mi ser. Quizás me reverencie y esto no es en absoluto conveniente. Cierto, querida Cordelia, hay algo majestuoso en mi ser, pero no tienes la menor idea de qué clase de reino es el que gobierno. Es el de las tormentas de los estados de ánimo. Como Eolo, los mantengo encerrados en la montaña[80] de mi personalidad, dejando que avance a veces uno, a veces otro. Halagarla le proporcionará autoestima, se hará valer el límite entre lo propio y lo ajeno, todo quedará de su lado. Para halagar se requiere prudencia. A veces uno debe situarse muy alto, pero de modo que haya un lugar más alto aún; otras veces debe uno situarse muy abajo. Lo primero es lo más adecuado cuando uno se mueve en dirección a lo erótico. — ¿Me debe ella algo? De ningún modo ¿Podría yo desearlo? De ningún modo. Soy demasiado buen conocedor, tengo muy buenas nociones de lo erótico para cometer tal estupidez. Si ése fuera realmente el caso, me empeñaría con todas mis fuerzas en ha-

cer que lo olvidara y acallaría mis propios pensamientos al respecto. En relación con el laberinto de su corazón, toda jovencita es una Ariadna; tiene en su poder un hilo mediante el cual puede encontrar el camino que lo atraviesa, pero lo tiene de modo que por sí misma no sabe como usarlo.

¡Cordelia mía!

Habla — yo obedezco, tus deseos son órdenes, tu plegaria un conjuro todopoderoso, cada uno de tus fugaces deseos es una buena obra para conmigo; pues no te obedezco como un espíritu servil, como si me encontrara fuera de ti. En cuanto ordenas, comienza a hacerse tu voluntad y, con ella, yo; pues soy la confusión de un alma que sencillamente espera una palabra tuya.

Tu Johannes

389 | ¡Cordelia mía!

Sabes que me gusta mucho hablar conmigo mismo. He encontrado en mí mismo la persona más interesante que conozco. De vez en cuando he temido que hubiera de faltarme material para dichas conversaciones; ahora ya no temo, ahora te tengo a ti. Ahora y por toda la eternidad he de hablar conmigo mismo acerca de ti, acerca del más interesante de los objetos con la persona más interesante. — Pues ¡ay! yo soy sólo una persona interesante; tú el objeto más interesante.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Crees que mi amor por ti es demasiado reciente, parece atemorizarte el hecho de que yo hubiera podido amar antes. Hay manuscritos en los que unos ojos afortunados intuyen de inmediato un escrito más antiguo que, con el paso del tiempo, ha sido suplantado por necedades carentes de sentido. Con medios corrosivos se borra la escritura tardía y ahí está, clara y distinta, la más antigua. Así me han enseñado también tus ojos a encontrarme a mí mismo en mí mismo, dejo que el olvido consuma todo lo que no trata de ti, y entonces descubro una ancestral escritura divinamente joven, entonces descubro que mi amor por ti es tan viejo como yo mismo.

Tu Johannes





¡Cordelia mía!

¿Cómo puede sostenerse un reino que está en pugna consigo mismo[81]? ¿Cómo he de sostenerme yo, estando, como estoy, en pugna conmigo mismo? ¿Sobre qué? Sobre ti, a fin de encontrar el mayor sosiego posible en la idea de que estoy enamorado de ti. ¿Pero cómo he de encontrar este sosiego? Uno de los poderes en pugna pretende constantemente convencer al otro de que él está más profunda e íntimamente enamorado; al instante siguiente, lo pretende el otro. No me preocuparía | mucho si la pugna se diera fuera de mí, si 390
hubiera alguien que osara estar enamorado de ti o que osara no estarlo, el crimen sería el mismo; pero esta pugna en mi propio interior me consume, esta pasión única en su duplicidad.

Tu Johannes

Desaparece tan sólo, mi niña pescadora; escóndete tan sólo entre los árboles; tan sólo recoge tu carga, te favorece inclinarte, sí, incluso en un momento como éste te inclinas con graciosa naturalidad ante las ramas que has amontonado — ¡que una criatura como ésta tenga que acarrear semejantes cargas! Como una bailarina delatas la belleza de las formas — estrecha la cintura, amplio el pecho, turgente el talle, cualquier comandante de alistamiento lo admitiría. Quizás creas que son insignificancias, te parece que las damas distinguidas son mucho más bellas, ¡ay, niña mía! No sabes cuánta falsedad hay en el mundo. Tan sólo emprende tu marcha con tu carga hacia el interior del inmenso bosque, que probablemente se extiende muchas, muchas millas tierra adentro hasta la frontera de las montañas azules. Quizás no eres una pescadora de verdad sino una princesa encantada; o eres la criada de un ogro, lo bastante cruel para hacerte recoger leña en el bosque. Así sucede siempre en los cuentos. ¿Por qué sigues adentrándote tanto en el bosque? Si eres realmente una pescadora, tienes que pasar con la leña de camino al campamento por mi lado, pues estoy apostado al otro lado del camino. — Sigue tan sólo el sendero que serpentea jugueteando entre los árboles, mis ojos te encuentran; búscame tan sólo con la vista, mis ojos te siguen, no puedes conmoverme, no me arrebata la nostalgia, estoy plácidamente sentado sobre la barandilla fumando mi cigarro. — Otra vez será — quizás. — Sí, tu mirada es pícara, cuando vuelves así, de soslayo, la cabeza; tu ligera marcha es alusiva — sí, ya lo sé, ya he captado adónde conduce este camino — a la soledad del bosque, al susurro de los árboles, a la multívoca quietud. Mira, hasta el cielo te favorece, se cubre de nubes, oscurece el fondo del bosque, es como si corriera las cortinas ante nosotros

— adiós, mi linda joven pescadora, que te vaya bien, gracias por tus
391 favores, ha sido un | bello instante, un estado de ánimo, no lo bastante fuerte para moverme de mi sitio fijo sobre la barandilla, pero sí rico en movimientos internos.

Habiendo Jacob regateado con Labán el pago por su servicio, pues habían acordado que Jacob tendría que vigilar las ovejas blancas y recibir como pago por su trabajo todas las manchadas que nacieran en su grey, puso varas en los canales de los abrevaderos a la vista de las ovejas[82] — así me ubico yo por todas partes ante Cordelia, sus ojos me ven constantemente. Ella cree que se trata de mera atención por mi parte; por mi parte, sin embargo, yo sé que de esa manera su alma pierde interés en todo lo demás, que en ella se desarrolla una concupiscencia espiritual que me ve por todas partes.

¡Cordelia mía!

¡Si pudiera olvidarte! ¿Acaso es mi amor obra de la memoria? Aunque el tiempo lo borrara todo de sus tablas, aunque borrara incluso la memoria, mi relación contigo seguiría viva, no serías olvidada. ¡Si pudiera olvidarte! ¿Qué recordaría entonces? Me he olvidado de mí mismo para recordarte a ti; si te olvidara a ti, acabaría por recordarme a mí mismo, pero en el preciso instante en que me recordara, debería recordarte de nuevo a ti. ¡Si pudiera olvidarte! ¿Qué sucedería? Hay una imagen de la Antigüedad[83]. Representa a Ariadna. Ésta salta de su lecho y mira angustiada un barco que se aleja a toda vela. A su lado hay un Cupido con un arco sin cuerda enjugándose las lágrimas. Tras ella está la figura de una mujer alada con un casco sobre la cabeza. Por lo general se supone que esta figura es Némesis[84]. Imagínate esa escena, imagínatela ligeramente modificada. Cupido no llora y su arco no carece de cuerda; ¿o es que serías menos bella, menos victoriosa por haber yo enloquecido? Cupido sonríe y tensa el arco. Némesis no está inactiva a su lado, también ella tensa el arco. En aquella imagen puede verse la silueta de un hombre que va en el barco,
392 ocupado con un trabajo. Se supone que es Teseo. | No así en mi imagen. Él está de pie sobre la popa, mira hacia atrás con nostalgia, extiende los brazos, se ha arrepentido o, más bien, lo ha abandonado su delirio, pero el barco lo lleva lejos. Ambos, Cupido y Némesis, apuntan, una flecha sale volando de cada arco, seguro que aciertan, eso se ve, se comprende, ambos aciertan a tocar un lugar en su corazón señalando que su amor era la Némesis que se vengaba.

Tu Johannes





¡Cordelia mía!

La gente dice que estoy enamorado de mí mismo. No me sorprende, ¿pues cómo iban a advertir que puedo amar sólo porque te amo a ti? ¿Cómo habría de presentirlo alguien ajeno, dado que sólo te amo a ti? Estoy enamorado de mí mismo, ¿y por qué? Porque estoy enamorado de ti, pues a ti te amo, a ti sola y a todo lo que te pertenece en verdad, y así me amo a mí mismo, porque este yo mío te pertenece, así que si dejara de amarte, dejaría de amarme a mí mismo. Lo que a los profanos ojos del mundo es expresión del más grande egoísmo, es para tu iniciada mirada expresión de la más límpida simpatía; lo que a los profanos ojos del mundo es expresión del más prosaico resguardo de sí, es para tu santificada visión expresión de la más entusiástica aniquilación de sí.

Tu Johannes

Lo que más temía era que pudiera llevarme demasiado tiempo completar el desarrollo. Sin embargo, veo que Cordelia hace grandes avances y que será incluso necesario poner las cosas en movimiento para que su atención no se desvíe. Por nada en el mundo debe languidecer antes de tiempo, es decir, antes del tiempo en que el tiempo se le haya acabado.

| Cuando uno ama, no sigue el camino más fácil. Sólo el matri- 393
monio emprende el camino directo[85]. Cuando uno ama y sale a pasear desde Nøddeboe no va bordeando el lago de Esrom, pues, aunque en realidad sólo se trata de un camino de cazadores, es una ruta, y el amor prefiere trazar él mismo sus caminos. Uno se adentra en el bosque de Grib[86]. Y andando así, brazo sobre brazo, se llega a una mutua comprensión, se esclarece lo que antes distraía y dolía por su oscuridad. No se presiente que hay alguien más. — Así que esta bonita haya ha sido testigo de vuestro amor; bajo su copa lo declarasteis la primera vez. Recordabais todo con suma nitidez: la primera vez que os visteis, la primera vez que, bailando, os tendisteis la mano, que os despedisteis al acercarse la madrugada, que no queríais confesaros nada a vosotros mismos, y mucho menos al otro. — Es muy bello escuchar estos repasos del amor. — Se pusieron de rodillas junto al árbol, se juraron el uno al otro un amor inquebrantable, sellaron el pacto con el primer beso. — A Cordelia hay que colmarla de tales exuberantes estados de ánimo. — Así que esta haya ha sido testigo. Sí, claro, un árbol es un testigo de lo más conveniente; aunque dema-

siado nimio. Cierto que vosotros opináis que también el cielo ha sido testigo, pero el cielo, así, sin más, es una idea muy abstracta. Mejor que os fijéis si no ha habido algún otro testigo. — ¿Debería alzarme y hacerles notar que estoy aquí? No, tal vez les resultaría conocido y el juego se echaría a perder. ¿Debería alzarme tan pronto como se alejan, dándoles a entender que había alguien más? No, eso sería inadecuado. Es preciso guardar silencio acerca de su secreto — mientras yo así lo quiera. Están en mi poder, puedo separarlos cuando quiera. Soy cómplice de su secreto; sólo por él o por ella pude haberme enterado — es imposible que haya sido a través de ella — y que haya sido a través de él — es abominable — *¡bravo!* Claro que esto es casi una maldad. Pues bien, ya veré. Si puedo obtener de ella una impresión determinada que no podría obtener de otro modo, del modo normal, como es mi deseo, entonces no me quedará otra.

¡Cordelia mía!

Pobre soy — tú eres mi riqueza; tenebroso — tú eres mi luz; yo
394 no poseo nada ni aspiro a nada. ¿Y cómo podría yo poseer algo? |
Pues es contradictorio que quien no se posee a sí mismo pueda poseer algo. Soy feliz como un niño que no puede ni debe poseer nada. No poseo nada, pues te pertenezco sólo a ti; no soy, he dejado de ser, para ser tuyo.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

*Mío*, ¿qué designa esta palabra? No lo que me pertenece, sino aquello a lo que pertenezco, lo que contiene todo mi ser, que sólo es mío en la medida en que le pertenezco. Mi Dios no es el Dios que me pertenece sino el Dios al que pertenezco, y así también cuando hablo de mi país de origen, de mi hogar, de mi vocación, de mi añoranza, de mi esperanza. Si nunca antes hubiera existido la inmortalidad, este pensamiento, que soy tuyo, interrumpiría la acostumbrada marcha de la Naturaleza.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

¿Que qué soy? El humilde narrador que va a la zaga de tus triunfos; el bailarín que se doblega debajo de ti, mientras tú te elevas con encantadora ligereza; la voz de bajo que se subordina al arrebato de





la soprano para permitir que ésta suba aún más. — ¿Que qué soy? Soy la gravedad terrestre que te encadena al mundo. ¿Que qué diantres soy? Cuerpo, masa, tierra, polvo y cenizas. — Tú, Cordelia mía, tú eres alma y espíritu.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

El amor lo es todo, por esta razón, para quien ama, todo ha dejado de tener sentido en sí mismo y sólo lo tiene en virtud de la interpretación que el amor hace de ello. Si algún otro, estando prometido, llegara a la conclusión de que es otra la muchacha por la que se
preocupa, | tal vez él quedaría como un delincuente y ella se rebela- 395
ría. Yo sé que tú, en cambio, verías un homenaje en una confesión como ésa; pues bien sabes que es imposible que yo llegue a amar a otra, que mi amor por ti arroja un resplandor sobre la vida entera. Si alguna otra me preocupa, no es porque quiera convencerme de que no la amo a ella sino sólo a ti — eso sería descarado — sino que, porque mi alma está llena de ti, la vida obtiene para mí otro sentido, se transforma en un mito acerca de ti.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Mi amor me consume, sólo queda mi voz, una voz que se ha enamorado de ti, que por doquier te susurra que te amo. ¡Ah! ¿Te cansa oír esta voz? Por doquier te circunda; como un múltiple y variable contorno, extiendo mi alma llena de reflexión alrededor de tu límpido y profundo ser.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Viejas narraciones hablan de un río que se enamoró de una joven. Así es mi alma como un río que te ama. A veces está calmo y deja que tu imagen profunda e inmóvil se refleje en él, otras veces fantasea haber apresado tu imagen y agita sus olas para impedir que te escapes de nuevo; otras, encrespa calladamente su superficie y juega con tu imagen, y a menudo, cuando la pierde, su oleaje deviene negro y desesperado. — Así es mi alma: como un río que se ha enamorado de ti.

Tu Johannes

396 | A decir verdad, no se necesita una imaginación extraordinariamente vívida para figurarse un transporte más cómodo, más descansado y, sobre todo, más decoroso; si viajar con un campesino y sus canastos es algo llamativo, lo es sólo en sentido impropio. — En una curva cerrada, sin embargo, uno se contenta. Tras tomar la ruta de salida comienza uno a acomodarse en su asiento, nada se le cruza al cabo de la primera milla; dos millas, y todo va bien; uno se tranquiliza, toma confianza, desde este puesto el paraje se aprecia mucho mejor que de costumbre; ya son casi tres millas — ¿quién podría esperar toparse con alguien oriundo de Copenhague aquí, tan lejos de la ruta principal? Y es de Copenhague, ya lo advierte usted, no es un hombre de campo; tiene un modo muy particular de mirar, tan determinado, tan observador, tan inquisitivo, y al mismo tiempo algo burlón. Sí, mi estimada muchacha, tu posición no es nada cómoda, estar sentada allí es como estar servida en un bandeja, el carruaje es tan plano que no hay ningún espacio para los pies. — Pero es culpa suya, mi carruaje está a su entera disposición, puedo ofrecerle un lugar mucho menos importuno, siempre y cuando no hubiera de importunarle sentarse a mi lado. En ese caso le cedo todo el carruaje, me sentaré en el pescante, contento de poder conducirla a su destino. — El sombrero de paja no la cubre lo bastante contra una mirada de reojo, en vano inclina usted su cabeza: yo admiro de todos modos el hermoso perfil. — ¿No es molesto que este campesino me salude? Pero está justificado que un campesino salude a un señor distinguido. — Con ello no se escapa usted, aquí hay un parador, sí, una estación, y un mercader del campo es, a su manera, demasiado devoto como para no invitarla. Pero me ocuparé de él. Tengo un don extraordinario para conquistar mercaderes. ¡Ay! ¡Ojalá consiguiera también agradarle a usted! Él no podrá resistir mi oferta y, cuando la haya aceptado, no podrá resistir los efectos de ésta. Si yo no lo logro, lo hará mi sirviente. — Ahora entra en la cantina, usted se queda sola en el carruaje bajo el cobertizo. — Dios sabrá de qué clase de niña se trata. ¿Será una joven burguesa? ¿Quizás la hija de un sacristán? En el caso de que lo sea, para ser una hija de sacristán es extraordinariamente bella y viste extraordinariamente bien. Ese sacristán debe de tener un buen sueldo. Se me ocurre que quizás podría ser una señoritinga de pura sangre que, harta quizás de viajar en su coche, esté dando una vuelta a pie por los alrededores y ahora, además, quiere embarcarse en una aventurilla. Es muy
397 posible, tales cosas | no son inauditas. — El campesino no sabe nada de nada, es un bruto que sólo sabe beber. Sí, sí, que beba, que beba, paisano, que lo tiene bien merecido[87]. — Pero, ¿qué ven mis ojos? No es ni más ni menos que la señorita Jespersen, Hansine Jespersen,





una hija del mayorista de la ciudad. ¡Ay! Dios nos libre, nosotros dos nos conocemos. Con ella es con quien me topé una vez en Bredgaden[88], su carruaje reculaba y ella no podía abrir la ventana; me quité las gafas y me di el gusto de seguirla con la vista. Era una situación incómoda, había tanta gente en el carruaje que ella no podía moverse y probablemente no se atrevía a poner el grito en el cielo. La presente situación es cuando menos igual de incómoda. Nosotros dos estamos destinados el uno al otro, eso está claro. Debe de ser una niña romántica, decidida a andar por ahí por cuenta propia. — Ahí viene mi sirviente con el mercader del campo. Está completamente bebido. Es abominable, qué raza más depravada, la de los mercaderes del campo. ¡Ah, sí! Y, con todo, todavía hay peor gente que los mercaderes de campo. — He aquí que ahora va a tener que llevar usted las riendas. Ahora va a verse usted obligada a guiar los caballos, todo esto es muy romántico. — Rechaza mi oferta, afirma que es muy buena guiando. No me engaña; me doy cuenta de lo astuta que es usted. Tras haber conducido un buen trecho, saltará del carruaje; en el bosque es fácil encontrar un escondite. — Mi caballo debe ser ensillado; la seguiré a caballo. — ¡Ea! Ya estoy listo, ya puede usted sentirse segura contra todo asalto. — No se asuste tan espantosamente, pues daré de inmediato media vuelta. Sólo quería angustiarla un poco y darle pie para que se realzara su belleza natural. Usted no sabe que he sido yo quien ha hecho que el campesino se emborrache, y no me he permitido ni una sola grosería para con usted. Todavía puede arreglarse todo; voy a darle tal giro al asunto que acabará usted riéndose de toda la historia. Sólo aspiro a una pequeña transacción con usted; nunca piense que cojo por sorpresa a las muchachas. Soy amigo de la libertad, y lo que no obtengo libremente no me gusta nada. — «Usted misma se dará cuenta de que no conviene seguir el viaje de ese modo. Yo voy de caza, por eso voy a caballo. Mi carruaje, sin embargo, está aparcado en el parador. Si usted así lo ordena, en un instante la recogerá y la conducirá adonde usted quiera. Desgraciadamente, yo no puedo tener el placer de acompañarla, estoy ligado a un compromiso de caza y éstos son sagrados.» — Usted acepta. — Todo estará listo
en un instante. — ¿Lo ve? Así no tiene por qué estar apurada por | 398
verme de nuevo o, en cualquier caso, no más apurada de lo que tan bien le sienta. Podrá divertirse con toda la historia, ríase un poco y piense un poco en mí. Más no pido. Podría parecer poco; a mí me basta. Es el inicio, y yo soy muy bueno para las rondas iniciales.

Ayer por la tarde se celebró una pequeña reunión en casa de la tía. Sabía que Cordelia se pondría a hacer media. Allí había guardado yo una esquelita. Se le cayó al suelo, la recogió, se emocionó, llena de nostalgia. Así es como uno debe valerse de la situación. Es increíble qué ventajas puede uno sacar de ella. Una esquela de por sí insignificante deviene para ella infinitamente significativa. A mí no pudo abordarme; me las había compuesto para tener que acompañar a una dama a su casa. Es decir, que ha tenido que esperar hasta hoy. Siempre está bien para incrustar la impresión con mayor profundidad en su alma. Siempre parece que soy yo quien le presta atención; la ventaja que tengo es que por doquier me trae a colación en sus pensamientos, por doquier la sorprendo.

El amor tiene ciertamente una dialéctica propia. Había una jovencita de la que una vez estuve enamorado. En el teatro, en Dresde, vi el verano pasado a una actriz que se le parecía engañosamente. Por esta razón busqué y, de hecho, conseguí trabar relación con ella, y me convencí de que la desigualdad era, después de todo, bastante grande. Hoy me he topado por la calle con una dama que me recuerda a aquella actriz. Esta historia puede prolongarse tanto como haga falta.

Por doquier abrazan mis pensamientos a Cordelia, los conformo como ángeles a su alrededor. Así como el carruaje de Venus es remolcado por palomas, ella va en su carro triunfal y yo ato a ella mis pensamientos cual seres alados. Está contenta, gustosa como un niño, todopoderosa como una diosa, y yo voy a su lado. ¡Una muchacha es y será siempre en verdad un *venerabile* [venerable][89] de la Naturale-
399 za y de la existencia entera! Nadie hay | que lo sepa mejor que yo. Sólo es de lamentar que toda esa magnificencia dure tan poco. Me sonríe, me saluda, me dice adiós con la mano, como si fuese mi hermana. Una mirada le recuerda que es mi amada.

El amor tiene muchas posiciones. Cordelia hace grandes progresos. Se sienta en mi regazo, su brazo rodea tierno y cálido mi cuello; incluso descansa sobre mi pecho, ligera, sin peso corporal; las tiernas formas apenas me rozan; su encantadora criatura me rodea como una flor, libre como una lazada. Sus ojos se esconden tras sus párpados, su seno es de una blancura cegadora, como la de la nieve, tan terso, que mis ojos podrían, no ya posarse, sino deslizarse si acaso el seno no se moviera. ¿Qué significa este movimiento? ¿Es amor? Quizás. Es su presagio, su sueño. Le falta todavía energía. Me abraza





intensamente, como la nube al transfigurado[90], holgadamente como una brisa, tiernamente como uno abraza a una flor; me besa indefinidamente, como el cielo besa al mar, suave y calladamente, como la paloma besa a la flor, solemnemente, como el mar besa la imagen de la luna.

A su pasión la llamaría yo en este instante pasión ingenua. Ahora que se ha dado un giro y que yo comienzo en serio a echarme atrás, ella hará todo lo que esté a su alcance para cautivarme realmente. Para ello no dispone de otros medios que lo erótico mismo, sólo que esto ha de medirse ahora de acuerdo a un patrón completamente distinto. Es un arma en sus manos que blande contra mí. Yo dispongo de la pasión reflexionada. Ella lucha por su propia causa, porque sabe que yo poseo lo erótico; lucha por su propia causa, para superarme. Le hace falta disponer de una forma superior de lo erótico. Aquello que le enseñé a intuir al inflamarla, le enseña ahora a comprender mi frialdad, pero de modo que ella cree haberlo descubierto por sí misma. Con ello me tomará por sorpresa, creerá haberme superado en audacia y, de ese modo, haberme cautivado. Su pasión será entonces determinada, enérgica, conclusiva, dialéctica; su beso total, su abrazo indehiscente. — En mí busca ella su libertad y la encuentra mucho mejor cuanto más la cerco. El noviazgo se quiebra. Cuando esto suceda, estará necesitada de un poco de reposo para que en este bárbaro alboroto no suceda nada desagradable. Su pasión volverá a concentrarse, y ella será mía.

| Así como ya en tiempos del bendito Edvard me ocupé indirec- 400
tamente de sus lecturas, ahora lo hago de manera directa. Lo que ofrezco es lo que considero el mejor alimento: mitología y cuentos. Pero en esto ella es tan libre como siempre, yo me limito a escucharla. Si no está dado de antemano, primero lo pongo.

Cuando en verano las sirvientas visitan Dyrehaven[91], es por lo general una mala diversión. Van sólo una vez al año, y por eso deben aprovecharlo al máximo. Tienen que llevar sombrero y chal y requintarse de todas la maneras posibles. Es un regodeo salvaje, desagradable, lascivo. ¡Hombre! ¿Paramos en el jardín de Frederiksberg[92]? El domingo por la tarde vienen aquí, y yo también. Aquí todo es decoroso y decente; el regodeo más callado y noble. Por lo general, el hombre que no tiene ningún sentido de las sirvientas pierde más con ello que lo que pierden éstas. El variopinto tropel de sirvientas es realmente la más hermosa milicia que tenemos en Dinamarca. Si yo

fuera rey — sé de sobra lo que haría — no pasaría revista a las tropas de línea. Si fuera uno de los treinta y dos hombres de Estado[93], solicitaría de inmediato que se constituyera una comisión de bienestar social que mediante pericias, consejos, exhortaciones y adecuadas retribuciones buscara de un modo u otro incitar a las sirvientas a acicalarse con más esmero y mayor gusto. ¿Por qué tiene que despilfarrarse la belleza? ¿Por qué tiene que pasar inadvertida por la vida? ¡Dejemos que al menos se muestre una vez por semana con su mejor semblante! Pero, antes que todo, gusto, restricción. Una sirvienta no debe tener el aspecto de una dama, ahí lleva razón *El amigo de la policía*[94], pero las razones que esta revista aduce son del todo erróneas. Si cabe aguardar un florecimiento, por otra parte deseable, de la clase de las sirvientas, ¿no sería esto también beneficioso para las hijas de nuestras familias? ¿O acaso me paso de listo avistando en este camino un futuro verdaderamente inigualable para Dinamarca? Si tan sólo me fuera dado ser contemporáneo de ese Gran Día, uno podría sin remordimiento alguno pasarse el día entero deambulando
401 | por calles y callejas, deleitándose con lo que entra por los ojos.
¡Cuánta amplitud, cuánta audacia cobra mi patriótico pensamiento! Pero es que me encuentro en Frederiksberg, donde las sirvientas acuden los domingos por la tarde, y yo con ellas. — Primero llegan las campesinas, cogidas de la mano con sus novios o, según otro criterio, todas las muchachas cogidas de la mano delante y todos los mozos detrás o, según otro, dos muchachas y un mozo. Esta muchedumbre forma el marco; acostumbran a estar de pie o a sentarse junto a los árboles en el gran cuadrado delante del pabellón. Son saludables y frescas, sólo que el contraste de colores es demasiado acentuado, tanto en la piel como en el atuendo. Después vienen las muchachas de Jutladia y de Fionia. Altas, erguidas, tal vez demasiado robustas, un poco confusas en su manera de vestir. Aquí la comisión tendría mucho que hacer. Tampoco se echa de menos alguna representante de la división de Bornholm: diestras cocineras, aunque no fácilmente abordables, ni en la cocina ni en Frederiksberg, hay algo de altiva repulsión en su ser. El contraste, por tanto, hace que su presencia no pase inadvertida; no acostumbro a echarlas de menos aquí, pero rara vez les dirijo la palabra. — Ahora viene el grueso del ejército: las muchachas de Nyboder[95]. De menor estatura, rellenitas, turgentes, de fina tez, animadas, contentas, desenvueltas, parlanchinas, algo coquetas y, ante todo, con la cabeza descubierta. Sus vestimentas se aproximan a las de una dama; sólo dos cosas se hacen notar: que no llevan chal sino pañuelo, y que no llevan sombrero sino como mucho un pequeño tocado o, en lo posible, la cabeza descubierta. — — —





— — ¡Mire! Buenos días, Marie; ¿cómo la encuentro aquí? Hace mucho tiempo que no la veo. ¿Sigue usted en casa del consejero? — «Pues sí.» — Ha de ser un muy buen empleo, ¿no? — «Sí» — ¿Pero cómo ha venido sola? ... ¿No tiene a nadie que la acompañe?... ¿Ningún novio? ¿O es que hoy él no ha tenido tiempo?, ¿o quizás está usted esperándolo? — ¿Cómo? ¿No está usted prometida? Es imposible. La muchacha más hermosa de Copenhague, una muchacha que sirve en casa del consejero, una muchacha que es una joya y un modelo para todas las sirvientas, una muchacha que sabe adornarse tan linda y... ricamente. Sí que es un pañuelo pulido el que lleva en la mano, de la más fina batista... ¡qué veo, con los cantos bordados! apuesto a que ha costado 10 marcos... más de una dama distinguida desearía tener uno así... guantes franceses... un paraguas de seda... ¿Y una joven como ésta no está prometida? ... Es una injusticia. Si mal no recuerdo, usted le gustaba bastante a Jens, sí, ya sabe, Jens, el hijo
del mayorista, | el del segundo piso... ¿Lo ve usted? He dado en el 402
clavo... ¿Y por qué no se prometió? Jens era un mozo apuesto, tenía un buen empleo, quizás con la influencia del mayorista habría llegado a ser oficial de policía o fogonero, no habría sido tan mal partido... Seguro que fue culpa suya, ha sido demasiado dura con él... «¡No! Pero me enteré de que Jens había estado prometido en una ocasión anterior con una joven a la que no habría tratado bien.» — ¿Qué tengo que oír? ¿Quién habría creído que Jens era semejante villano?... Es que estos mozos de la guardia... estos mozos de la guardia, no son de fiar... Ha hecho usted muy bien, la verdad es que una muchacha como usted vale demasiado para arrojarse en brazos de cualquiera... Con toda probabilidad encontrará usted un mejor partido, se lo garantizo. — — — — ¿Qué vida lleva la señorita Juliane? Hace tanto tiempo que no la veo. Mi bella Marie, bien podría suministrarme alguna que otra información... No porque uno haya sido desgraciado en el amor debe ser impasible para con otros... Aquí hay tanta gente... No me atrevo a hablar de ello con usted, me da miedo que alguien pudiera espiarme... Escúcheme sólo un instante, mi bella Marie... He aquí el lugar, en esta sombreada vereda, donde los árboles se entrelazan para escondernos a los demás, aquí, donde no vemos a nadie, no oímos ninguna voz humana sino sólo la callada resonancia de las notas musicales... Aquí me atrevo a hablar de mi secreto... ¿No es cierto que si Jens no hubiera sido una mala persona habrías venido aquí con él, cogidos del brazo, que habrías escuchado la alegría de la música, disfrutado de una alegría aún mayor? ... ¿Por qué estás tan conmovida? — Olvida a Jens... ¿Quieres ponerte a mal conmigo?... Vine hasta aquí para encontrarte... He ido a lo del camarista

para poder verte... Ya lo has advertido... Cada vez que era posible, me acercaba a la puerta de la cocina... Has de pertenecerme... Será proclamado desde el púlpito... Mañana por la tarde te lo explicaré todo... Por la escalera que conduce a la cocina, la puerta de la izquierda, justo en frente de la puerta de la cocina... Adiós, mi bella Marie... Que nadie advierta que me has visto aquí o que has hablado conmigo, bien conoces mi secreto. — — — Es realmente bonita, hay que hacer algo con ella. — En cuanto haya puesto mis pies en su alcoba, ya me proclamaré yo mismo. Siempre he intentado cultivar la hermosa αὐτάρκεια [autarquía] griega y, en especial, hacer que el púlpito sea superfluo.

403 | Si fuera posible encontrarse detrás de Cordelia al recibir ella una carta mía, me interesaría mucho. Así me sería fácil comprobar hasta qué punto se las apropia en el más estricto sentido erótico. Al fin y al cabo, las cartas son y serán siempre un medio impagable de impresionar a una muchacha; la letra muerta tiene a menudo mucha más influencia que la palabra viva. Una carta es una comunicación misteriosa; uno es dueño de la situación, no siente la presión de nadie que se encuentre presente, y con su ideal, creo yo, una joven prefiere estar totalmente a solas, al menos en instantes concretos, justo en esos instantes en los que aquél la afecta con mayor fuerza. Aunque su ideal haya encontrado una expresión cabal en un determinado objeto de amor, hay momentos en los que siente que el ideal contiene un excedente que la realidad no tiene. Es preciso permitirle esos festejos expiatorios, poniendo sumo cuidado, sin embargo, en aprovecharlos como corresponde, de manera que al cabo de los mismos no regrese exhausta a la realidad, sino reforzada. A ello contribuyen las cartas, permitiéndole a uno estar invisiblemente presente en espíritu en esos sagrados instantes de iniciación, mientras que la idea de que la persona real es el autor de la carta hace que el paso a la realidad sea fácil y natural.

¿Podría yo llegar a sentir celos de Cordelia? ¡Qué demonios! ¡Sí! Y, sin embargo, en otro sentido ¡no! En efecto, aunque fuese yo el vencedor en la lucha con la otra parte, si yo viese que su ser ha sido perturbado, y no como yo lo deseo — entonces la daría por perdida.

Un viejo filósofo dijo que cuando uno escribe minuciosamente todas sus vivencias, aun no sabiendo una palabra de ello, uno es filósofo[96]. Durante largo tiempo he vivido en contacto con la parroquia





de los prometidos. Algún fruto acabará dando esta relación. He pensado en reunir material para un escrito titulado: «Contribución a la teoría del beso, dedicado tiernamente a todos los amantes». Es extraño, por lo demás, que no | exista ningún escrito sobre este asunto. Si 404
logro acabarlo, pondré remedio también a una falta largamente sentida. ¿Se deberá esta carencia en la bibliografía a que los filósofos no piensan en esas cosas, o a que no las entienden? — Ya estoy en situación de comunicar algunas pistas. Para un beso completo se requiere que haya una muchacha y un hombre, que son los agentes. Un beso entre hombres no sabe a nada o, en el peor de los casos, sabe mal. — Acto seguido, creo que un beso está más cercano a la idea cuando un hombre besa a una muchacha que cuando una muchacha besa a un hombre. En los casos en que, con el paso de los años, esa relación se ha vuelto indiferente, el beso ha perdido su significado. Esto vale para el hogareño beso conyugal con el que las personas casadas, faltas de servilleta, se limpian mutuamente la boca diciendo: que aproveche. — Si la diferencia de edad es muy grande, el beso cae fuera de la idea. Recuerdo que, en una de las provincias, las alumnas del último grado de una escuela de niñas tenían un dicho propio: «besar al jurisconsulto», una expresión a la que asociaban una representación nada agradable. El origen de este término era el siguiente. La maestra tenía un cuñado que vivía en su casa; él había sido jurisconsulto y era un hombre mayor que, ahora, en virtud de ello, se tomaba la libertad de querer besar a las jovencitas. — El beso tiene que ser la expresión de una determinada pasión. Cuando un hermano y una hermana que son gemelos se besan, el beso no es un beso como debe ser. Lo mismo vale para el beso que resulta de un juego navideño, *idem* para un beso robado. Un beso es una acción simbólica que nada significa cuando el sentimiento que debe designar no está presente, y este sentimiento sólo puede estar presente en determinadas condiciones. — Si se hace el intento de clasificar el beso, cabe pensar en varios principios de clasificación. Puede ser clasificado según el sonido. Lamentablemente, aquí la lengua no da lo bastante de sí para mis observaciones. No creo que todas las lenguas del mundo juntas dispongan de la provisión de onomatopeyas requerida para designar la disparidad que sólo en casa de mi tío he llegado a conocer. Puede ser chasqueante, susurrante, restañante, explosivo, compacto, hueco, algodonado, etc., etc. — Se puede clasificar el beso en relación al roce, el beso tangente, o el beso *en passant*, o el cohesionante. — Se lo puede clasificar en relación al tiempo, según lo prolongado o lo breve. En relación al tiempo hay aún otra clasificación y ésta es, en el fondo, la única que me ha | satisfecho. Se establece una diferencia entre el 405

primer beso y los otros. Aquello sobre lo cual aquí se reflexiona es inconmensurable con lo manifestado en las demás clasificaciones; es indiferente al sonido, al roce, al tiempo en general. El primer beso es, sin embargo, cualitativamente distinto de todos los otros. Son pocos los que piensan que sería una lástima que ni siquiera uno solo pensara en el asunto.

¡Cordelia mía!

Una buena respuesta es como un dulce beso, dice Salomón[97]. Tú sabes que soy muy malo preguntando; alguien podría reprochármelo. Eso es porque no se comprende aquello por lo que pregunto; pues tú y sólo tú comprendes aquello por lo que pregunto, y tú y sólo tú sabes cómo responder, y tú y sólo tú sabes cómo dar una buena respuesta; pues una buena respuesta es como un dulce beso, dice Salomón.

Tu Johannes

Hay diferencia entre el erotismo espiritual y el erotismo terrenal. Hasta hoy he intentado sobre todo desarrollar en Cordelia el espiritual. No sólo el estado de ánimo correspondiente, sino mi presencia personal debe ahora ser otra, debe ser tentadora. En estos días no he cesado de prepararme mediante la lectura de un conocido fragmento del *Fedro* acerca del amor. Me electriza de pies a cabeza y es un magnífico preludio. Platón entendía realmente de erotismo.

¡Cordelia mía!

El latino dice que el discípulo atento pende de la boca del maestro. Para el amor todo es imagen; en compensación, la imagen es, a su vez, realidad. ¿Acaso no soy un discípulo diligente, un discípulo atento? Pero tú no dices ni esta boca es mía.

Tu Johannes

406 | Si otro que no fuera yo guiara este desarrollo, probablemente sería demasiado listo para dejarse guiar. Si yo hubiera de consultar a un iniciado entre los prometidos, seguro que éste, en un acceso de audacia erótica, diría: busco en vano en estas posiciones propias del amor, la figura acústica[98] en la que los amantes conversan acerca de su amor. Yo respondería: me alegra que la busques en vano, pues esa





figura no pertenece en absoluto al ámbito propio del erotismo, ni siquiera cuando en éste se introduce lo interesante. El amor es demasiado sustancial para contentarse con habladurías; las situaciones eróticas son demasiado significativas para poder ser colmadas con habladurías. Son silenciosas, calladas, de contornos bien definidos y, sin embargo, elocuentes como la música de la estatua de Memnón[99]. Eros gesticula, no habla; o, si lo hace, consiste en una alusión enigmática, una música figurativa. Las situaciones eróticas son siempre o bien plásticas o bien pictóricas; pero que dos hablen sobre su amor no es ni plástico ni pictórico. Sin embargo, los que están sólidamente prometidos empiezan siempre con parloteos del estilo, y ése acaba siendo también el lazo que les mantiene unidos en su parlanchín estado matrimonial. Este parloteo es, por lo demás, la iniciativa y la promesa de que su matrimonio no carecerá de la dote que menciona Ovidio: *dos est uxoria lites* [la dote es la pelea de la esposa][100]. — Cuando hay que hablar, basta con que hable uno. El hombre tiene que hablar, y por ello tiene que disponer de algunos de los poderes contenidos en el cinturón del que Venus se valía para cautivar[101]: la conversación y la dulce adulación, es decir, lo insinuante. — Ello no implica en absoluto que Eros sea mudo o que conversar sea eróticamente incorrecto, sólo que la conversación misma es erótica, no se pierde en consideraciones edificantes acerca de las perspectivas de vida, etc., y que, con todo, la conversación es tomada, en realidad, como un descanso de la obra erótica, como un pasatiempo, no como lo supremo. Una conversación como ésa, una *confabulatio* como ésa es en su esencia completamente divina, y yo nunca me hartaré de conversar con una jovencita. Es decir, puedo hartarme de una jovencita en concreto pero nunca de conversar con ella. Para mí eso sería una imposibilidad tan grande como cansarme de respirar. Una conversación como ésa se caracteriza propiamente por su florecimiento vegetativo. La conversación se mantiene a ras de tierra, no
tiene ningún objeto definitivo, la casualidad es | la ley de sus movi- 407
mientos — pero Maya es su nombre y el de sus productos.

¡Cordelia mía!

«Mía — tuyo.» Estas palabras abrazan como un paréntesis el pobre contenido de mis cartas. ¿Has reparado en que la distancia entre sus brazos es cada vez más corta? ¡Oh! ¡Cordelia mía! ¡Qué maravilla...! Cuanto más insustancial deviene el paréntesis, más significativo.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

¿Es un abrazo una lucha?

Tu Johannes

Por lo general Cordelia guarda silencio. Siempre me ha resultado grato. Su naturaleza femenina es demasiado profunda para importunarlo a uno con hiatos, una figura retórica que es característica sobre todo de la mujer, y que es inevitable cuando el hombre que ha de procurar la consonante contigua que la precede o que le sigue es tanto o más femenino. Aun así, alguna contada y breve manifestación traiciona de vez en cuando todo cuanto en ella habita. Entonces vengo en su auxilio. Es como si alguien esbozara con mano temblorosa un dibujo en unos pocos trazos, y otra persona, situada detrás, sacara indefectiblemente de ellos algo audaz y definido. Le sorprendería y, sin embargo, sería como si le perteneciese. Por eso la vigilo, vigilo cualquier expresión casual, cualquier palabra suelta; siempre, al devolvérsela, se ha convertido en algo significativo que ella reconoce y, a la vez, desconoce.

Hoy estuvimos en una reunión de sociedad. No habíamos intercambiado ni una palabra. Estábamos de pie, junto a la mesa, cuando el sirviente se acercó a Cordelia y le comunicó que había un mensaje-
408 ro | que deseaba hablar con ella. Al mensajero lo había enviado yo, traía una carta que contenía indicios de una manifestación que yo había exteriorizado en la mesa. Me las había arreglado para intercalarla en la habitual conversación de sobremesa de modo que Cordelia, aun estando sentada lejos de mí, necesariamente la oyera y la malinterpretara. La carta estaba pensada en este marco. De no haber logrado dar ese giro a la conversación de sobremesa, yo mismo habría estado presente en el momento oportuno para confiscarla. Ella entró de nuevo, tuvo que contar una mentirijilla. Algo así consolida el hermetismo erótico sin el cual ella no puede recorrer el camino que le ha sido asignado.

¡Cordelia mía!

¿Crees que quien pone su cabeza sobre el otero de las sílfides ve en sueños la imagen de la sílfide[102]? No lo sé; pero lo que sí sé es que cuando mi cabeza descansa en tu seno y no cierro los ojos sino que miro desde él, veo la faz de un ángel. ¿Crees que quien echa su cabeza sobre el otero de las sílfides no puede descansar? No lo creo, pero sé





que cuando mi cabeza se doblega hacia tu pecho, se mueve con demasiada fuerza para que el sueño se instale en mis ojos.

Tu Johannes

*Iacta est alea* [la suerte está echada][103]. Es preciso dar un giro. Hoy he estado en su casa, completamente arrobado por el pensamiento de una idea que me tenía plenamente ocupado. No tenía ni oídos ni ojos para ella. La idea misma era interesante y la cautivaba. Habría sido injusto dar comienzo a la nueva operación actuando con frialdad en su presencia. Ahora que me he ido y aquel pensamiento ya no la ocupa, descubrirá en seguida que yo no he estado como acostumbro. El hecho de descubrir el cambio en soledad hace que el descubrimiento le resulte mucho más doloroso, que tenga un efecto más lento pero precisamente por ello más penetrante. No podrá reaccionar de inmediato y, cuando se presente la ocasión, le habrá dado tantas vueltas que no podrá expresarlo de una vez, sino que siempre
mantendrá | un residuo de duda. La inquietud aumenta, las cartas 409
cesan, el alimento erótico escasea, el amor es insultado como algo ridículo. Quizás sólo le dure un instante, pero a la larga no podrá soportarlo. Entonces querrá cautivarme con los mismos medios que yo he utilizado contra ella, mediante lo erótico.

Llegado el momento de suspender un noviazgo, todas las jovencitas son grandes casuistas; y por más que en las escuelas no se imparte curso alguno al respecto, todas las niñas están al tanto cuando es cuestión de establecer en qué caso debe ponerse fin a un noviazgo. Este debería ser propiamente el problema planteado en el examen final del último curso, y aunque sé que las redacciones entregadas en las escuelas de chicas son muy uniformes, estoy seguro de que tampoco en éste ámbito se echaría de menos un poco de variedad, dado que el problema mismo abre un amplio terreno a la perspicacia de una joven. ¿Y por qué no habría de dársele a una jovencita la ocasión de mostrar su perspicacia del modo más brillante? ¿O acaso no obtendría precisamente aquí la oportunidad de mostrar que es madura — para prometerse? Una vez viví una situación que me interesó sobremanera. Un día, en casa de una familia que yo visitaba de vez en cuando, los mayores habían salido; en cambio, las dos jóvenes hijas de la casa habían dado cita a su círculo de amigas para tomar un café por la tarde. En total eran ocho, todas entre los dieciséis y los veinte años. Probablemente no esperaban visita, seguro que la criada tenía orden de negar que hubiera alguien en casa. Yo entré de todos modos y advertí claramente que estaban un poco sorprendidas. Dios sabe de

qué tratan ocho jóvenes como ésas en un solemne encuentro sinódico como ése. Las mujeres casadas también se encuentran de vez en cuando en reuniones similares. En esos casos se dan charlas sobre teología pastoral; en especial se discute la importantísima pregunta acerca de en qué casos es más correcto permitir que la criada vaya sola al mercado, de si es más correcto comprar fiado a los carniceros o bien pagar de inmediato; de si puede ser que la cocinera tenga novio y de cómo desarmar este trajín de novios que hace que la comida se retrase. — Me hice un lugar en ese bonito corro. Era muy al comienzo de la primavera. El sol enviaba unos pocos rayos cual mensajeros de su llegada. En la habitación todo era invernal, justamente por eso los rayos eran tan indicativos. El café exhalaba su aroma
410 sobre la mesa — y ahí estaban las jovencitas, | alegres, saludables, florecientes; jocosas, pues el miedo se había disipado en seguida y, después de todo, eran en cierto modo numerosas y no tenían nada que temer. — Logré dirigir la atención y el discurso hacia la cuestión acerca de en qué casos debe ponerse fin a un noviazgo. Mientras mis ojos se divertían mariposeando de una flor a otra en este corro de jóvenes, mientras se divertían posándose ora sobre una belleza ora sobre otra, mi oído externo se deleitaba adormeciéndose en la placentera música de las voces, y mi oído interno en escuchar atentamente lo que decían. Una sola palabra solía bastarme para causar una profunda impresión en el corazón y en la historia de una de estas jóvenes. Cuán seductores son los caminos del corazón, y qué interesante es investigar cuán lejos ha llegado cada individuo. Yo seguía dando aliento; el ingenio, la gracia, la objetividad estética hacían que la relación se volviera más y más libre, pese a lo cual todo se mantenía dentro de los más estrictos límites de la decencia. Así, mientras bromeábamos en las más leves regiones del diálogo, latía la posibilidad de que una sola palabra pusiese a estas buenas niñitas en un apuro. Esta posibilidad estaba a mi alcance. Las jóvenes no la percibían, ni siquiera la intuían. El fácil juego de la conversación la refrenaba en todo momento, de la misma manera que Scheherezade eludía la sentencia de muerte mediante la narración[104]. — A veces llevaba yo la conversación hasta el límite de la tristeza, otras veces dejaba que la hilaridad se desatara, o las tentaba a un juego dialéctico. ¿Y qué materia, suponiendo que uno le dedique su atención, atesora mayor diversidad? Yo introducía siempre nuevos temas. — Conté la historia de una muchacha cruelmente forzada por sus padres a romper un noviazgo. La infeliz colisión casi hizo aflorar las lágrimas en sus ojos. — Conté la historia de un hombre que había puesto fin a un noviazgo aduciendo dos razones: que la muchacha era demasiado digna y





que él no se había arrodillado al declarar su amor. Cuando yo le objeté que era imposible considerar suficientes estas razones, él respondió: verás, son precisamente suficientes para conseguir lo que quiero, pues nadie podría contestar a ellas razonablemente — Sometí a la deliberación de la asamblea un caso muy difícil. Una jovencita rompió con su novio porque estaba convencida de que los dos no hacían buena pareja. Cuando el amado quiso hacerla entrar en razón asegurándole cuánto la amaba, ella respondió: o bien hacemos una buena pareja y hay una simpatía real, y entonces te darás cuenta de
que no | hacemos una buena pareja; o bien no hacemos una buena pa- 411
reja, y entonces te darás cuenta de que no hacemos una buena pareja. Era un placer ver cómo las jovencitas se rompían la cabeza para concebir este enigmático discurso, pero advertí con claridad que había un par de ellas que lo habían entendido magníficamente, pues llegado el momento de suspender un noviazgo, todas las muchachas son grandes casuistas. — Sí, realmente creo que me resultaría más sencillo disputar con el diablo que con una muchacha cuando se discute en qué casos debe ponerse fin a un noviazgo. —

Hoy he estado en su casa. Precipitadamente, con el apremio del pensamiento, torcí la conversación de inmediato hacia el mismo objeto con el que ya ayer la había tenido ocupada, pues he vuelto a intentar extasiarla. «Hay una observación que ya ayer habría querido hacer; ¡después de marcharme se me ocurrió!» Ha salido bien. Mientras estoy con ella, le resulta placentero escucharme; cuando me he ido, sin duda nota que ha sido engañada, que he cambiado. Así es como uno se deshace de sus valores. De modo malicioso, pero tan provechoso como todos los métodos indirectos. Ella puede entender que me ocupe de cosas tales como aquellas de las que hablo, puede ser incluso que le interesen en ese instante, pero de todos modos la engaño en favor de lo propiamente erótico.

*Oderint, dum metuant* [Que odien, siempre y cuando tengan temor][105], como si sólo el temor y el odio se correspondieran, como si no fuera el temor el que hace al amor interesante. ¿Con qué clase de amor percibimos la Naturaleza? ¿Acaso no hay en él una angustia y un pavor secretos, porque su bella armonía surge de la anarquía y de la salvaje confusión, y su confianza de la infidelidad? Lo mismo sucede con el amor cuando ha de ser interesante. Pero precisamente esta angustia es lo que más cautiva. Tras ella se incuba la profunda, angustiosa noche de la que brota la flor del amor. Así es como la *nymphæa alba* [el nenúfar] reposa con su cáliz sobre la superficie del

agua, mientras el pensamiento se angustia por lanzarse a la profunda oscuridad donde tiene su raíz. — He advertido que siempre me llama
412 «mío» cuando me escribe; pero no tiene el valor de decírmelo. | Hoy se lo pedí yo mismo, del modo más insinuante y eróticamente cálido posible. Apenas había comenzado, y bastó una mirada irónica, más breve y más rápida de lo que se deja contar, para que le resultara imposible, por más que mis labios con todo su poder la incitaran. Este estado de ánimo es normal.

Es mía. No se lo confieso a las estrellas, como es uso y costumbre; en realidad no veo qué interés podría tener este aviso para esas lejanas esferas. Tampoco se lo confieso a ninguna persona, ni siquiera a Cordelia. Este secreto lo guardo para mí solo, diríamos que lo susurro para mis adentros en las más íntimas conversaciones conmigo mismo. Sus intentos de resistencia no han sido terriblemente grandes; el poder erótico que despliega, en cambio, es admirable. ¡Qué interesante es ella en este profundo apasionamiento, qué grandiosa! ¡Es casi sobrenatural! ¡Es tan flexible en su evasión, tan dúctil al deslizarse allí donde descubre un punto flaco! Todo ha sido puesto en movimiento; pero en este susurro de los elementos tengo justamente mi elemento. Con todo, incluso así movilizada, ella no se afea en modo alguno, no se despedaza en temperamentos ni se dispersa en estadios diferentes. Sigue siendo una *anadiomene*[106], sólo que no surge con una gracia ingenua ni con un sosiego inmaculado, sino movida por el intenso palpitar del amor, aunque sea a la vez unidad y equilibrio. Está plena y eróticamente armada para la lucha, combate con la flecha de los ojos, con el mandato de las cejas, con el sigilo de la frente, con la elocuencia del seno, con la peligrosa persuasión del regazo, con la súplica de los labios, con la sonrisa de las mejillas, con la dulce nostalgia de su carácter. En ella hay una fuerza, una energía comparable a la de una valquiria[107], pero esa vigorosidad es atemperada, a su vez, por una cierta languidez nostálgica que la cubre con su aliento. — No debe permanecer demasiado en este extremo, donde sólo la angustia y la inquietud pueden mantenerla en pie, impidiendo que se desplome. En comparación con esta clase de movimientos, pronto sentirá que el noviazgo es demasiado estrecho, demasiado molesto. Ella misma llega a ser la tentadora que me seduce para exceder el límite de lo general, así es como toma conciencia de ello, y esto es para mí lo primordial.

413 | No son pocas las declaraciones que se le escapan y que indican que se ha cansado del noviazgo. No pasan desapercibidas a mis oí-





dos; éstos son los exploradores de mi incursión en su alma, y los indicios informativos que me aportan son los cabos con los que la enredo en mi plan.

¡Cordelia mía!

Te lamentas del noviazgo, opinas que nuestro amor no precisa un lazo exterior, que éste es sólo un impedimento. ¡En ello reconozco de inmediato a mi extraordinaria Cordelia! En verdad te admiro. Nuestra unión externa no es más que una separación. Sigue habiendo un tabique que nos separa, como a Píramo y Tisbe[108]. La connivencia de la gente sigue siendo un estorbo. Sólo en la contradicción hay libertad. Sólo cuando ningún extraño intuye el amor tiene éste un significado; sólo cuando todo intruso cree que los amantes se odian, sólo entonces el amor es feliz.

Tu Johannes

Pronto ha de romperse el lazo del noviazgo. Es ella misma quien lo desata y con esa misma soltura, en la medida de lo posible, me cautiva con mayor fuerza, de la misma manera que los reclamos que revolotean cautivan más que los que están fijos. Si yo pusiera fin al noviazgo, me perdería este *salto mortale* erótico que tanto seduce ver y que es un signo tan fidedigno de la audacia de su alma. Esto es para mí lo primordial. A esto hay que añadir que todo el suceso me procuraría un buen número de desagradables consecuencias con relación a otras personas. Sería prejuzgado como malo, odiado, abominado, aunque sin razón; pues ¿no sería ello ventajoso para muchos? Hay muchas jóvenes doncellas que, a falta de estar prometidas, se darían muy por satisfechas con el hecho de haber estado muy cerca de estarlo. Algo es algo, aunque, para ser franco, es muy poco, pues habiendo uno avanzado a empellones para obtener una plaza en la lista de espera, se encuentra precisamente con que no hay nada que esperar, que cuanto más asciende, más desciende, menos cabe esperar. En el mundo del amor | no rige el principio de ancianidad con 414
respecto a los ascensos y traslados. A esto se suma que a una joven doncella como ésa le disgusta tener los bienes indivisos, necesita que su vida entera sea sacudida por un acontecimiento. ¿Pero qué se puede comparar con una desdichada historia de amor, especialmente cuando uno, al margen de eso, puede tomarse el asunto tan a la ligera? Uno se obliga a sí mismo y obliga al prójimo a creer que uno se cuenta entre los engañados, y dado que uno no está cualificado para ser aceptado en una institución para Magdalenas[109], se aloja al lado

con las lloronas. Es decir que se me odia como es debido. A esto se suma el escuadrón de las que han sido engañadas por otro, ya sea totalmente, casi totalmente o a medias. En este aspecto hay muchos grados, desde aquellas que alegan un anillo hasta aquellas que aducen un apretón de manos en un baile de campo. Sus heridas se abren de nuevo en virtud del nuevo dolor. Su odio lo tomo yo como propina. Claro que, en mi humilde corazón, todos estos odiosos son como amantes en estado latente. Un rey sin tierra es una figura ridícula; pero una guerra de sucesión entre una multitud de pretendientes de un reino sin tierra va mucho más allá de la cosa más ridícula. Así que el sexo bello debería amarme y asistirme como un Monte de Piedad. Un auténtico prometido sólo puede cuidar de una, pero de una posibilidad tan minuciosa como ésta pueden nutrirse, es decir, nutrirse parcialmente, tantas como sea necesario. Me libro de todas estas prosaicas tonterías, y cuento además con la ventaja de poder reaparecer desempeñando un papel totalmente nuevo. Las jovencitas me compadecerían, se apiadarían de mí, suspirarían por mí, yo sigo tocando la misma nota; de este modo también puede cautivar uno.

Es muy extraño; advierto con dolor en estos días que estoy obteniendo la señal indicativa que *Horacio* le desea a toda joven infiel — un diente negro, y lo que es peor, un incisivo[110]. Mira que puede llegar a ser uno supersticioso. Este diente me molesta sobremanera, no me hace ninguna gracia que se aluda a él, es un punto flaco que tengo. Mientras que por todo lo demás estoy perfectamente armado, aquí hasta el más zoquete puede asestarme un golpe que llega mucho más hondo de lo que él cree al tocar un diente. Hago todo lo que puedo para blanquearlo y todo es en vano; digo con Palnatoke:

415 | lo froto durante el día, durante la noche,
pero no borro la negra sombra[111].

Pero la vida abunda extraordinariamente en enigmas. Un pequeño pormenor como ése puede perturbarme más que el ataque más peligroso, que la situación más vergonzosa. Haré que me lo saquen, pero ello perturba mi órgano y la fuerza de mi voz. Haré que me lo saquen de todos modos, que pongan en su lugar uno falso; en efecto, éste será falso para con el mundo, el negro era falso para conmigo.

Es totalmente magnífico que Cordelia choque con el noviazgo. El matrimonio es y será siempre una institución venerable, si bien tiene la desventaja de que, ya en su juventud, goza de una parte de la venerabilidad aportada por la vejez. Un noviazgo, en cambio, es un





auténtico hallazgo humano y, como tal, tan significativo y tan ridículo que, por un lado, es perfectamente lógico que una muchacha llevada por el torbellino de la pasión se desetienda de él y, por otro lado, perciba asimismo la importancia de todo ello, que sienta la energía de su alma como un sublime sistema sanguíneo que la recorre por completo. De lo que ahora se trata es de controlarla, de modo que en su audaz huida pierda de vista la tierra firme del matrimonio y, sobre todo, de la realidad, de manera que su alma, tanto en su orgullo como en su miedo a perderme, aniquile una forma humana imperfecta para pasar rápidamente a algo que es más elevado que lo corrientemente humano. A este respecto no necesito temer nada, pues su paso por la vida es ya tan fluctuante y ligero, que la realidad ya ha sido perdida de vista en gran parte. Por lo demás, yo permanezco a bordo, siempre puedo tender las velas.

La mujer es y será siempre para mí un inagotable tema de reflexión, una eterna superficie de observación. El hombre que no siente la necesidad de este estudio puede, por mi parte, ser lo que él quiera, pero hay algo que no es: no es un esteta. Eso es precisamente lo que la estética tiene de glorioso, de divino, que sólo hace acto de presencia en relación a lo bello; tiene que ver esencialmente sólo con la bella | literatura y con el bello sexo. Para mí es una delicia, es una 416
delicia para mi corazón pensar que el sol de la feminidad se irradia en una multiplicidad infinita, que se dispersa en una confusión de lenguas en la que cada cual cuenta con una pequeña parte de la entera riqueza de la feminidad, pero de manera tal que todo lo demás que se encuentra en ella se conforma armónicamente en torno a este punto. En este sentido, la belleza femenina es infinitamente divisible. Sólo que cada fragmento de belleza debe estar dominado armónicamente, pues, si no, resulta perturbador y uno acaba pensando que la Naturaleza tenía algún plan para esta muchacha pero no pasó de ahí. Mis ojos no se cansan jamás de correr tras esta multiplicidad periférica, estas esparcidas emanaciones de la belleza femenina. Cada punto particular cuenta con su pequeña parte y, sin embargo, es perfecto en sí, feliz, alegre, bello. Cada una tiene lo suyo: la sonrisa jovial, la mirada pícara, los ojos deseosos, la inclinación de la cabeza, la desenvoltura del carácter, la callada tristeza, la hondura del presentimiento, la fatídica melancolía, la nostalgia terrena, las inconfesadas emociones, las curvadas cejas, los inquisitorios labios, la misteriosa frente, los cautivadores tirabuzones, las encubridoras pestañas, el celestial orgullo, el terrenal pudor, la angelical pureza, el clandestino rubor, el paso ligero, la garbosa fluctuación, la postura lánguida, la ansiosa

ensoñación, los inexplicados suspiros, el delgado talle, las tiernas formas, el opulento seno, las voluptuosas caderas, el pequeño pie, la delicada mano. — Cada una cuenta con lo suyo, y la una no tiene lo de la otra. Después de haber mirado una y otra vez, observado una y otra vez esta multiplicidad universal, después de haber sonreído, suspirado, alabado, amenazado, codiciado, tentado, reído, llorado, esperado, temido, ganado, perdido — entonces, pliego el abanico, entonces lo que estaba disperso se recoge en lo uno, las partes en el todo. Entonces se regocija mi alma, late mi corazón, se enciende la pasión. Esta sola muchacha, la única en el mundo entero, ha de pertenecerme, ha de ser mía. Que Dios guarde el cielo, mientras yo la guardo a ella[112]. Sé muy bien lo que escojo; es tan grande que ni al mismo cielo le conviene hacer semejante partición, pues, ¿qué le quedaría al cielo si yo me quedase con ella? Los musulmanes creyentes verían defraudada su fe al hallar en su paraíso tan sólo pálidas sombras leves; pues no encontrarían corazones cálidos[113], pues todo el calor del corazón estaría concentrado en el pecho de aquélla; inconsolables, desesperarían al encontrar pálidos labios, ojos apagados, un
417 seno impertérrito, | un pobre apretón de manos; pues todo el rubor de los labios y el fuego de los ojos y la agitación del seno y la promisión del apretón de manos y el presentimiento del suspiro y el sello del beso y el terremoto del roce y la pasión del abrazo — todo — todo estaría reunido en ella, que sobre mí prodigaría lo suficiente para este mundo y para el otro. Así es como a menudo he pensado sobre este asunto; pero cada vez que pienso así me acaloro, porque me la imagino acalorada. A pesar de que, por lo general, se considera el calor una buena señal, ello no implica que se atribuya a mi modo de pensar el honroso predicado de que es sólido. Por ello, para variar, ahora la pensaré fríamente, la pensaré fría. Intentaré pensar a la mujer de manera categorial. ¿Bajo qué categoría debe ser concebida? Bajo la del ser para otro[114]. Pero esto no debe tomarse en el mal sentido, como si quien es para mí además lo es para algún otro. Uno debe aquí, como siempre en el pensamiento abstracto, abstenerse de toda consideración para con la experiencia, pues, si no fuese así, en el presente caso yo tendría curiosamente la experiencia a mi favor y en mi contra. La experiencia es aquí como por doquier un personaje curioso, pues su esencia es siempre la de estar a favor y en contra. Es decir, que ella es el ser para otro. Aquí, una vez más, uno no debe dejarse llevar por la experiencia en otro sentido, cuando ésta enseña que es poco frecuente topar con una mujer que en verdad sea un ser para otro, pues muchas de ellas por lo general no son nada de nada, ni para ellas mismas ni para los otros. Esta determinación es la que





ella tiene en común con la Naturaleza en su conjunto, con lo femenino como tal. La Naturaleza en su conjunto es, así, sólo para otro, no de manera teleológica, en el sentido de que un elemento particular de la Naturaleza es para otro elemento particular, sino que la Naturaleza en su conjunto es para otro — es para el espíritu. Eso mismo sucede en el caso de lo particular. La vida vegetal, por ejemplo, despliega con toda ingenuidad sus ocultos encantos, y es sólo para otro. De la misma manera que un enigma, una charada, un secreto, una vocal, etc., es tan sólo un ser para otro. De ahí se explica también por qué Dios, cuando creó a Eva, hizo que un profundo sueño cayera sobre Adán[115]; pues la mujer es el sueño del hombre. También en otro sentido se aprende de aquella historia que la mujer es un ser para otro. Se dice, en efecto, que Jehová tomó una costilla del hombre. Si hubiera tomado por ejemplo el cerebro del hombre, la mujer seguiría siendo un ser para otro, pero la determinación no consistiría en que ella fuera una quimera sino en algo totalmente distinto. Llegó a ser carne y hueso y por ello justamente se inserta en la determinación de
la Naturaleza, | que esencialmente es ser para otro. Sólo el roce del 418
amor hace que despierte, antes de esa hora era sueño. Pero en esta existencia onírica cabe distinguir dos estadios; el primero es cuando el amor sueña con ella; el segundo es cuando ella sueña con el amor.

En calidad de ser para otro, se caracteriza a la mujer como la virginidad pura. La virginidad, en efecto, es un ser que, en cuanto es para sí, es propiamente una abstracción y sólo se muestra para otro. Y lo mismo sucede con la inocencia femenina. Por ello es posible afirmar que, en ese estado, la mujer es invisible. No existía tampoco, como es sabido, imagen alguna de *Vesta*[116], la diosa que mejor designaba la auténtica virginidad. Esta existencia es estéticamente celosa de sí misma, tanto como Jehová lo es éticamente, y no quiere que exista imagen alguna, ni siquiera representación alguna de ella. Se da esta contradicción: lo que es para otro no es y es como si sólo se hiciese visible en virtud de lo otro. En un sentido lógico, esta contradicción está del todo justificada y quien sabe pensar lógicamente no se verá perturbado por ella sino que se alegrará por ella. Quien, por el contrario, piensa ilógicamente, se figurará que lo que es para otro *es* en sentido finito, como cuando se dice que las cosas particulares son algo para mí.

Este ser de la mujer (la palabra «existencia» dice ya demasiado, pues no subsiste fuera de sí) se designa acertadamente como gracilidad, una expresión que evoca la vida vegetativa; ella es como una flor, como gusta decir a los poetas, y hasta lo espiritual en ella está presente de un modo vegetativo. Se da plenamente en determinacio-

nes de la Naturaleza y por ese motivo es sólo estéticamente libre. En un sentido más profundo, sólo es liberada por el hombre y por eso se habla de pedir la mano y por eso pide la mano el hombre. Cuando la pide correctamente, no ha lugar a elección. La mujer elige bien, pero si esta elección se piensa como el resultado de una larga deliberación, tal elección no es femenina. Por ello es deshonroso recibir calabazas, porque el individuo en cuestión se ha sobrestimado, ha querido liberar a otro sin lograrlo. — En este hecho radica una profunda ironía. Lo que es para otro tiene el aspecto de ser lo predominante: el hombre pide la mano, la mujer elige. La mujer es de acuerdo a su concepto la vencida, el hombre es de acuerdo a su concepto el vencedor, y aun así el vencedor se doblega ante la vencida, y aun así es totalmente
419 natural, y es simple grosería, estupidez y falta de sentido erótico |
hacer caso omiso de lo que así se da de modo inmediato. Esto tiene además una razón más profunda. La mujer es justamente sustancia, el hombre es reflexión. Por eso ella no elige sin más, sino que el hombre pide la mano, ella elige. Pero la petición del hombre es un preguntar, su elegir es en el fondo sólo la respuesta a una pregunta. En cierto sentido es el hombre más que la mujer, en otro sentido, infinitamente mucho menos.

Este ser para otro es la pura virginidad. Si este ser intenta estar en relación con otro ser que es ser para él, entonces la oposición se hace patente en el absoluto desdén, pero esa oposición muestra además que el ser propio de la mujer es el ser para otro. Lo diametralmente opuesto a la entrega absoluta es el desdén absoluto que, en sentido inverso, es tan invisible como la abstracción contra la cual todo se rompe, sin que por ello la abstracción misma cobre vida. La feminidad adopta entonces el carácter de la crueldad abstracta, que es el extremo caricaturesco de la virginal *Sprödigkeit* [aspereza] propiamente dicha. Un hombre no puede ser nunca tan cruel como una mujer. Si uno consulta los mitos, fábulas y leyendas populares, verá corroborado lo que digo. Cuando hay que describir un principio natural que, en su inclemencia, no conoce límites, se describe un ser virginal. O uno se horroriza leyendo acerca de una joven que, impasible, consiente que sus pretendientes se jueguen la vida, como se lee a menudo en las fábulas de todos los pueblos. Un *Blaubart* [Barba Azul][117] mata a cada muchacha que ha amado en la noche de bodas, pero su placer no está en matarlas, al contrario, el placer lo ha precedido, en ello reside la concreción, no es una crueldad por la crueldad misma. Un *Don Juan* las seduce y las rehúye, pero no le produce ningún placer huir de ellas sino seducirlas; no se trata, pues, en modo alguno de aquella crueldad abstracta.





De esta manera advierto, cuanto más sopeso este asunto, que mi práctica está en perfecta armonía con mi teoría. Mi práctica ha estado impregnada siempre del convencimiento de que la mujer es esencialmente un ser para otro. Por eso resulta aquí tan infinitamente significativo el instante, pues ser para otro es siempre un asunto del instante. Puede pasar más o menos tiempo hasta que llega el instante pero, en cuanto llega, lo que originariamente era un ser para otro adopta un ser relativo y con ello llega a su fin. Ya sé que los hombres casados dicen también en otro sentido que la mujer es un ser para
otro, | que ella lo es todo para ellos, por toda la vida. Así se discul- 420
pan los hombres casados. A mí, en realidad, me parece que eso es algo que ellos se hacen creer los unos a los otros. Cada casta tiene, en general, ciertos hábitos convencionales y, sobre todo, ciertas mentiras convencionales. Entre ellas hay que contar esa patraña. Estar al tanto del instante no es asunto fácil, y quien lo comprende mal, desde luego, incurre en esa clase de aburrimiento de por vida. El instante lo es todo y en el instante la mujer lo es todo, las consecuencias no las entiendo. Entre ellas cabe también la consecuencia de tener criaturas. Ahora bien, me figuro que soy un pensador bastante consecuente, pero ni siquiera volviéndome loco sería capaz de pensar una consecuencia que no entiendo, para ello hace falta un hombre casado.

Ayer Cordelia y yo visitamos a una familia en sus aposentos de verano. La reunión tuvo lugar sobre todo en el jardín, donde se pasaba el tiempo con toda clase de ejercicios corporales. Entre otras cosas, se jugó también a las anillas. Aproveché la oportunidad de que otro señor que había estado jugando con Cordelia se había alejado para suplantarlo. ¡Qué rica gracilidad desplegaba, más seductora incluso en virtud de los embellecedores esfuerzos del juego! ¡Qué grácil armonía en la incoherencia de los movimientos! ¡Qué liviana era — como una danza en el prado! ¡Su actuación era tan poderosa, aun cuando no necesitaba resistirse a nada, tan equívoca hasta el momento en que el equilibrio lo esclarecía todo, tan ditirámbica, su mirada era tan atrevida! El juego mismo tenía naturalmente un especial interés para mí. Cordelia no parecía darse cuenta de ello. Una alusión mía a uno de los presentes sobre la bonita costumbre de intercambiar anillos golpeó como un rayo su alma. Desde ese momento la entera situación se cubrió de un resplandor excelso, se impregnó de un sentido profundo, y ella se encendió con una energía superior. Yo sostenía ambos anillos sobre mi bastón, me detuve un instante, intercambié unas palabras con quienes estaban a nuestro alrededor. Ella comprendió esta pausa. Le lancé de nuevo los anillos. Poco después,

ella recogió ambos con su bastón. Los lanzó al aire, verticalmente, como por descuido, uno junto al otro, de modo que me resultara imposible alcanzarlos. Este lanzamiento vino precedido de una mirada plena de ilimitado atrevimiento. Cuentan de un soldado francés
421 que había hecho campaña | en Rusia al que le amputaron la pierna a causa de la gangrena. En el preciso instante en que la dolorosa operación había finalizado, tomó la pierna por el pie, la lanzó al aire y gritó: *vive l'empereur* [¡viva el emperador!][118]. Con una mirada semejante lanzó ella, aún más bella que nunca antes, ambos anillos al aire diciendo para sus adentros: ¡viva el amor! Con todo, no consideré recomendable permitir que se desbocara en este estado de ánimo o permitir que se sumara a él por temor a la debilidad que tan a menudo es su secuela. Por ello me comporté con toda serenidad y, con ayuda de la presencia de quienes nos rodeaban, la forcé a seguir jugando como si no me hubiese dado cuenta de nada. Una conducta de este tipo le otorga simplemente más elasticidad.

En el caso de que cupiese esperar en nuestro tiempo alguna simpatía para con disquisiciones de ese tipo, yo expondría la siguiente pregunta de concurso: ¿quién es más pudorosa en términos estéticos, una joven doncella o una joven esposa, la que ignora o la que sabe? ¿A quién cabría reconocerle mayor libertad? Pero nuestra severa época no se ocupa de estas cosas. En Grecia, una investigación como ésta hubiera llamado la atención general, el Estado entero se hubiera movilizado, sobre todo las jóvenes doncellas y las jóvenes esposas. Esto no resulta creíble en nuestra época, pero es que en nuestra época tampoco resultaría creíble la historia acerca de la famosa disputa que entablaron dos jóvenes griegas y la minuciosísima investigación a que dio lugar; pues en Grecia no se trataban semejantes problemas sin fundamento y a la ligera; sin embargo, cualquiera sabe que *Venus* tiene un sobrenombre relacionado con esa disputa y que cualquiera puede apreciar la imagen de Venus que la ha inmortalizado[119]. En la vida de una mujer casada hay dos capítulos en los cuales es interesante: la primerísima juventud y cuando ha alcanzado por fin una edad avanzada. Pero hay además, no podemos negárselo, un instante en el que es más grácil que una joven doncella, en el que infunde aún más respeto; pero es un instante que llega rara vez en la vida, es una imagen para la fantasía que no precisa ser vista en la vida y que quizás nunca es vista. Me la imagino saludable, floreciente, exuberante, desarrollada, sostiene un niño en sus brazos hacia el cual dirige toda su atención, en cuya contemplación ella se pierde. Es una imagen que
422 uno puede llamar la más grácil que la vida humana puede | exhibir,





es un mito de la Naturaleza que, como tal, sólo puede verse artísticamente, no en la realidad. Tampoco debe haber más figuras en la imagen, ningún entorno, eso no haría más que perturbar. Si uno hace una escapada a nuestras iglesias, a menudo tiene la oportunidad de ver a una madre entrar con su hijo en brazos. Prescindiendo ahora del inquietante chillido infantil, prescindiendo del angustiante pensamiento referente a las expectativas de los padres para con el futuro del pequeño fundadas en ese chillido, el entorno es ya tan perturbador que, aunque todo lo demás fuera perfecto, el efecto se habría malogrado. Uno ve al padre, eso es un gran fallo, pues eso suspende lo mítico, el sortilegio; uno ve — *horrenda refero* [refiero cosas horrendas][120] — el serio coro del padre, y ve — absolutamente nada. Representado como una imagen para la fantasía, es la cosa más grácil. No carezco de la necesaria gallardía ni de la prontitud, ni tampoco de la audacia para intentar un ataque — pero si viera en la realidad una imagen como ésa, estaría desarmado.

¡Qué ocupado me tiene Cordelia! Y, sin embargo, pronto se habrá agotado el tiempo, mi alma reclama siempre rejuvenecimiento. Ya me parece oír al gallo cantar a lo lejos[121]. Quizás ella lo oiga también, pero ella cree que es la mañana lo que anuncia. — ¿Por qué será tan bella una muchacha, y por qué durará tan poco? Podría sumirme en la melancolía con este pensamiento y, sin embargo, no me concierne. Goza, no parlotees. La gente que hace una profesión de tales deliberaciones en general no goza en absoluto. Sin embargo, no puede hacer daño que surja un pensamiento al respecto; pues esta tristeza, no lo digo por mí sino por los otros, por lo general lo hace a uno más apuesto. Una tristeza que alborea cual engañosa neblina sobre la fortaleza varonil, es parte del erotismo varonil. A ello corresponde en la mujer una cierta pesadumbre. — Una vez que una joven se ha entregado por completo, todo se ha acabado. Aún hoy me acerco siempre a una joven con cierto miedo, mi corazón late con fuerza, porque siento el eterno poder que reside en su ser. Ante una esposa nunca me ha ocurrido. De nada vale la nimia oposición que se intenta mostrar mediante el arte. Es como si se dijera que la capa de una mujer casada debería de ser más impresionante que la cabeza descubierta de una joven doncella[122]. Por eso *Diana* ha sido siempre mi ideal. Esta pura virginidad, este absoluto desdén siempre me ha dado mucho que pensar. | Pero así como ella siempre ha captado mi aten- 423
ción, yo la he mirado también con malos ojos. Reconozco, en efecto, que en el fondo no merece todas las alabanzas que ha cosechado respecto de su virginidad. Ella sabía que su juego en esta vida consis-

tía en su virginidad, por ello se la mantenía. A esto hay que añadir que yo, en un rincón filológico del mundo, he oído murmurar que ella tenía noción de los terribles dolores de parto por los que había pasado su madre. Esto la asustaba y en eso no puedo reprochar nada a Diana; pues yo digo con Eurípides: prefiero ir tres veces a la guerra que dar una vez a luz[123]. Verdad es que no podría enamorarme de Diana, pero no niego que daría mucho por una conversación con ella, por lo que yo llamaría una conversación de pro. Pues ella tuvo que adecuarse a toda suerte de guasa. Mi buena Diana cuenta obviamente con un saber dentro de sí que la hace mucho menos ingenua que a la misma Venus. No es que me entusiasmara espiarla en el baño, de ningún modo, pero la espiaría con mis preguntas. Si me deslizara hacia una cita en donde temiera por mi victoria, me prepararía y me armaría, pondría en movimiento todos los espíritus del erotismo conversando con ella. —

A menudo me he puesto a considerar qué situación, qué instante debería ser visto como el más seductor. La respuesta a esto depende, naturalmente, de lo que uno desea y de cómo lo desea y de cómo se ha desarrollado uno. Me remito al día del enlace nupcial y en especial a un instante determinado. Cuando ella está ahí vestida de novia y, aun así, todo su esplendor palidece ante su belleza y ella misma, a su vez, palidece al helarse su sangre; cuando el seno reposa, cuando la mirada tantea, cuando el pie vacila, cuando la doncella tiembla, cuando madura el fruto; cuando el cielo la arrebata, cuando la seriedad la fortalece, cuando el juramento la embarga, cuando la corona el mirto; cuando tiembla el corazón, cuando la vista se fija al suelo, cuando ella se esconde en sí misma, cuando no pertenece al mundo para pertenecerle plenamente; cuando el pecho se ondula, cuando el cuerpo suspira, cuando la voz traiciona, cuando las lágrimas titilan antes de que se explique el enigma, cuando la antorcha se enciende, cuando el novio espera — entonces ha llegado el instante. Pronto
424 será demasiado tarde. | Sólo queda un paso por delante, pero eso basta para que sea dado en falso. Hasta una joven sin importancia cobra importancia en ese instante, incluso una *Zerlina* se transforma en un objeto[124]. Todo debe concentrarse, lo más opuesto debe reunirse en el instante, si algo falta, sobre todo uno de los opuestos primordiales, la situación pierde de inmediato una parte de su carácter de seducción. Hay un grabado célebre. Representa una confesante. Parece tan joven y tan inocente que uno casi siente apuro por ella y por el confesor, habida cuenta de lo que ella tendrá que confesar. Ella levanta un poco el velo y mira al mundo, como si buscara algo





que quizás, en una ocasión posterior, tuviera la oportunidad de confesar, y uno comprende que su única deuda es la obligación que siente — hacia el confesor. La situación es muy seductora y, dado que ella es la única figura en la estampa, nada impide imaginar que la iglesia donde todo ello sucede es tan amplia que en ella bien pueden predicar muchos y muy diversos predicadores a la vez. La situación es muy seductora y yo no me opondría a que me coloquen en el trasfondo, en especial si la jovencita no se opusiese. Sin embargo, la situación seguiría siendo muy secundaria, pues la joven parece ser tan sólo una criatura en uno y en otro sentido, es decir, que todavía falta mucho para que llegue el momento.

Ahora bien, ¿he sido siempre fiel a mi pacto durante mi relación con Cordelia? Me refiero aquí a mi pacto con lo estético, pues lo que me hace fuerte es que siempre tengo la idea de mi parte. Es un secreto que, como el cabello de Sansón, ninguna Dalila ha de arrebatarme[125]. Para engañar simple y llanamente a una jovencita no tendría yo suficiente perseverancia; pero que la idea forme parte del movimiento, que yo actúe en su servicio, que me consagre a su servicio, me permite ser estricto conmigo mismo y abstenerme de cualquier placer prohibido. ¿Se ha salvaguardado siempre lo interesante? Sí, me atrevo a decirlo libre y abiertamente en esta conversación secreta. El noviazgo mismo ha sido lo interesante precisamente gracias a no haber dado lo que uno por lo general entiende que sea lo interesante[126]. Él ha salvaguardado lo interesante precisamente porque la apariencia exterior ha estado en contradicción con la vida interior. Si yo hubiera estado secretamente ligado a ella, esto sólo habría sido interesante en primera potencia. Aquello, en cambio, es lo interesante en segunda potencia, y por eso es para ella lo | interesante como tal. El 425
noviazgo se resquebraja, pero gracias a que ella misma lo suspende para columpiarse hacia una esfera más elevada. Así debe ser; ésta es precisamente la forma de lo interesante que más ha de ocuparla.

Día 16 de sept.

El lazo se ha roto; nostálgica, vigorosa, audaz, divina, vuela como un pájaro al que sólo ahora le es permitido desplegar la extensión de sus alas. ¡Vuela, pájaro, vuela[127]! En verdad, si este vuelo majestuoso la alejara de mí, me dolería infinitamente, en lo más hondo. Como si la amada de Pigmalión[128] hubiese vuelto a transformarse en piedra, así sería para mí. Ligera la he hecho, ligera como un pensamiento, ¿aca-

so debería ese pensamiento dejar de pertenecerme? Eso sería desesperante. El instante previo me habría tenido sin cuidado, el instante posterior no me preocupa, pero ahora — el ahora — este ahora es una eternidad para mí. Pero su vuelo no la alejará de mí. ¡Vuela entonces! ¡Vuela, pájaro, elévate orgulloso sobre tus alas, deslízate a través del suave reino del aire! ¡Pronto estaré contigo, pronto me esconderé contigo en la profunda soledad!

La tía se vio algo sorprendida por este parte. Pero ella es lo que se dice una librepensadora, y como tal no intentará forzar a Cordelia, por más que yo, tanto para hundirla aún más en su sueño como para burlarme un poco de Cordelia, he intentado de diversas maneras despertar su interés. De todos modos me trata con mucha simpatía, ni siquiera intuye con cuánta razón puedo llegar a renunciar a toda simpatía.

Obtuvo el permiso de la tía para pasar algún tiempo en el campo; va a visitar a unos parientes. Tiene la gran suerte de no poder entregarse de inmediato a la desmesura del estado de ánimo. Se mantendrá por algún tiempo en tensión en virtud de toda clase de resistencia proveniente del exterior. Mantendré una débil comunicación con ella enviándole unas cartas, de modo que nuestra relación reverdezca. Ahora ella debe fortalecerse como sea, lo mejor de todo es dejarle
426 dar un par de giros en excéntrica señal de | desprecio para con la gente y las cosas habituales. Llegado el día de su viaje de vuelta, un mozo de confianza se presenta como cochero. Tras cruzar el portal, mi más fiel sirviente se reúne con ellos. Éste los acompaña hasta el lugar de destino y se queda con ella, para ocuparse de ella y asistirla en caso de necesidad. Después de mí, no conozco a nadie mejor ataviado para el caso que Johan. Yo mismo lo he dispuesto todo allí con el mejor gusto posible. Allí no falta nada que, de uno u otro modo, pueda servir para hechizar su alma y darle calma en un magnífico bienestar.

¡Cordelia mía!

Los gritos de alarma de las distintas familias no se han unido todavía en un capitolino tumulto[129] de gritos urbanos. Tal vez ya hayas tenido que digerir algunas partituras de solista. Imagínate una reunión de señoras aficionadas al café y al té con ron; imagínate a una dama presidiendo la sesión, que sea la digna equivalente de *Lars*, aquel inmortal presidente de *Claudius*[130], allí tienes una imagen y





una idea y un criterio acerca de lo que has perdido y ante quién: la buena reputación ante la buena gente.

Adjunto el famoso grabado que representa al presidente *Lars*. No he logrado adquirirlo por separado y por eso he adquirido todo el Claudius y arrancado y desechado lo restante; pues ¿cómo iba a atreverme a importunarte con un regalo que significara nada para ti en este instante? ¿Cómo no iba a poner todo mi empeño en procurar lo que por un solo instante podría resultarte agradable? ¿Cómo iba a permitir que se mezclara en una situación más de lo pertinente? Semejante prolijidad se da en la Naturaleza y en las gentes esclavizadas por las circunstancias finitas de la vida, pero tú, Cordelia mía, tú, en tu libertad, la odiarías.

Tu Johannes

La primavera es ciertamente la época más bonita para enamorarse; las postrimerías del verano, la más bonita para encontrarse junto al objetivo del propio deseo. Hay en las postrimerías del verano | 427
una tristeza que corresponde plenamente a la conmoción que a uno le embarga cuando piensa en el cumplimiento de un deseo. Hoy me he acercado al paraje campestre en el que Cordelia hallará dentro de unos días un entorno que armoniza con su alma. Yo mismo no deseo ser partícipe de su sorpresa y alegría al respecto, tales cuestiones eróticas sólo debilitarían su alma. Cuando se encuentre sola con todo esto, en cambio, accederá a ello como en un sueño, por doquier verá indicios, guiños, un mundo encantado, pero todo ello perdería su significado si yo estuviera junto a ella, le haría olvidar que, para nosotros, ya ha pasado el tiempo en que estas cosas tenían un significado cuando se las gozaba en compañía. Este entorno no debe capturar su alma como un narcótico, sino dejar que ésta vaya elevándose sobre él a la vez que ella lo pierde de vista, como un juego que nada significa en comparación con lo que ha de venir. En los días que todavía quedan, me propongo visitar este lugar con más asiduidad para mantener mi estado de ánimo.

¡Cordelia mía!

Ahora te llamo en verdad *mía*, ningún signo exterior me recuerda mi posesión. — Pronto he de llamarte en verdad *mía*. Y cuando te sujete, rodeándote con mis brazos, cuando me entrelaces en tu regazo, no precisaremos ningún anillo para conmemorar que pertenecemos uno al otro, pues ¿no es este abrazo un anillo que es más que una

marca? Y cuanto más se nos ciñe este anillo, más inseparablemente nos une, mayor libertad, pues tu libertad consiste en ser mía, como la mía en ser tuyo.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Yendo de caza, Alfeo se enamoró en la ninfa Aretusa. Ella no quería atender a sus ruegos y le rehuía sin cesar hasta que en la isla de
428 Ortigia fue transformada en manantial. Alfeo lo deploró | tanto que
fue transformado en un río en Elis, en el Peloponeso. Sin embargo, su amor no cayó en el olvido sino que se reunió con aquel manantial en el fondo del mar[131]. ¿Se acabaron los días de las transformaciones? Respuesta: ¿se acabaron los días del amor? ¿Con qué podría comparar yo tu limpia y profunda alma, que ninguna conexión tiene con el mundo, a excepción de un manantial? ¿Y acaso no te he dicho yo que soy como un río que se ha enamorado? ¿Y acaso no he de arrojarme al fondo del mar ahora, estando separados, para reunirme contigo? En el fondo del mar volvemos a reunirnos, pues sólo en esta profundidad nos pertenecemos verdaderamente el uno al otro.

Tu Johannes

¡Cordelia mía!

Pronto, pronto has de ser mía. Cuando el sol cierre sus escudriñadores ojos, cuando acabe la historia y empiece el mito, no sólo te cubriré con mi capa sino que me cubriré con la noche, cual capa, y correré hacia ti y aguzaré el oído para encontrarte, no para oír pasos, sino los latidos del corazón.

Tu Johannes

En estos días, en los que no puedo estar personalmente presente en su casa cuando quiero, me ha estado inquietando el pensamiento acerca de si en algún instante se le ocurrirá pensar en el futuro. Hasta ahora no se le ha ocurrido nunca, para eso he sabido yo muy bien anestesiarla de manera estética. No es posible pensar nada más antierótico que ese parloteo sobre el futuro cuyo esencial fundamento es que uno no tiene nada con lo que llenar el tiempo presente. Cuando estoy presente no temo nada de eso, ya he de hacerle olvidar tanto el tiempo como la eternidad. Si uno no tiene la menor idea de cómo





ponerse en relación con el alma de una muchacha, no debería nunca embarcarse en deslumbramientos, pues en ese caso le será imposible evitar dos escollos: la pregunta acerca del futuro y la catequización de la fe. Por ello es del todo justo que *Grethe*, en el Fausto, someta a éste a uno de esos pequeños exámenes, dado que *Fausto* ha cometido
la | imprudencia de dárselas de caballero, y contra semejante ataque 429
una joven siempre está armada.

Ahora sí que creo que todo está preparado para recibirla; no le faltarán oportunidades para admirar mi memoria, o, mejor dicho, no tendrá tiempo de admirarla. Nada ha sido olvidado, nada que pudiera tener alguna significación para ella; en cambio, no se ha consignado nada que simple y llanamente pudiera evocar mi recuerdo, aunque al mismo tiempo estoy presente en todas partes de modo invisible. El efecto que ello tenga dependerá sin embargo en gran parte de cómo ella lo vea la primera vez. Con este propósito, mi sirviente ha recibido las instrucciones más precisas, y él es a su manera un perfecto virtuoso. Sabe dejar caer un comentario fortuito y descuidado cuando se le ha ordenado hacerlo; sabe hacerse el ignorante, en una palabra, para mí es impagable. — El emplazamiento es tal como ella podría desearlo. Si uno se sienta en el centro de la habitación, hacia ambos lados se puede ver la lejanía; más allá de todo primer plano, tiene uno hacia ambos lados el infinito horizonte, uno está a sus anchas en el amplio mar del aire. Si uno se acerca a una hilera de ventanas, un bosque se aboveda sobre el lejano horizonte como una guirnalda, delimita y encierra. Así debe ser. ¿Qué ama el amor? — un cerco; ¿acaso no era el mismo Paraíso un lugar cercado, un jardín de Oriente? — Pero ese anillo se cierra en exceso en torno a uno — Si uno se acerca más a la ventana, una tranquila laguna se oculta humildemente en el escarpado entorno — en la ribera hay una barca. Un suspiro de la plenitud del corazón, un soplo de la inquietud del pensamiento — se libera de su fortín, se desliza sobre la superficie del lago, movido calladamente por la benigna brisa de la inefable nostalgia; uno desaparece en la misteriosa soledad del bosque, acunado en la superficie del lago que sueña con la profunda oscuridad del bosque. — Si uno se da media vuelta, se extiende el mar ante los ojos, a los que nada detiene, perseguidos por el pensamiento, al que nada contiene. — ¿Qué ama el amor? Infinitud. — ¿Qué teme el amor? — Límite. — Dentro de la gran sala hay una habitación más pequeña o, mejor dicho, un gabinete, pues lo que aquella habitación en casa de los *Wahl* estaba en camino de ser[132], lo es ésta. La semblanza es engañosa. Una alfombra, tejida con mimbre, cubre el suelo; delante del sofá

hay una pequeña mesa de centro, y encima de ella una lámpara, igual
430 que la de la casa. Todo es igual, | sólo que más esplendoroso. Me he atrevido a permitirme este cambio en la habitación. En la sala hay un pianoforte, uno muy simple, pero trae a la memoria el pianoforte que se encontraba en casa de los *Jansen*. Está abierto. En el atril descansa, desplegada, una pequeña aria sueca. La puerta que da a la entrada está entreabierta. Ella entra por la puerta trasera, esas son las instrucciones de *Johan*. Entonces, sus ojos se posan a la vez en el gabinete y en el pianoforte, el recuerdo despierta en su alma, en ese mismo instante Johan abre la puerta. — La ilusión es plena. Ella entra en el gabinete. Está contenta, estoy convencido de ello. Al caer su mirada sobre la mesa, ve un libro; en el mismo momento, Johan lo coge, como para guardarlo, mientras casualmente añade: el señor debe de haberlo olvidado cuando estuvo aquí esta mañana. Así ella se enterará por fin de que yo ya he estado allí esta mañana, luego verá el libro. Se trata de una traducción al alemán del conocido escrito de *Apuleyo*: *Amor y Psique*[133]. No es ninguna obra poética, pero tampoco tiene por qué serlo; pues es siempre un agravio contra una jovencita ofrecerle una obra poética propiamente dicha, como si ella en un instante como ése no fuera por sí misma lo bastante poética para absorber toda la poesía que de modo inmediato se esconde en lo fáctico, y que sólo es devorada por el pensamiento de otro. En ello no piensa uno habitualmente y, sin embargo, es así. — Ella leerá ese libro y con ello se habrá logrado el propósito. — Al abrirlo por el lugar en donde se ha leído la última vez, encontrará una ramita de mirto y sabrá asimismo que éste no es sólo un señalador de lectura, que significa algo más.

¡Cordelia mía!

¡¿Qué temor?! Cuando nos mantenemos unidos somos fuertes, más fuertes que el mundo, más fuertes que los mismos dioses. ¿Sabes que una vez habitaba la tierra una estirpe de seres que, aun siendo humanos, se bastaban cada uno a sí mismo, no conocían la íntima unión del amor? Sin embargo, eran poderosos, tan poderosos que querían asaltar el cielo. *Júpiter* los temía y los separó de modo que de uno hizo dos, un hombre y una mujer. Sucede ahora en ocasiones que lo que una vez estuvo unido se acopla de nuevo en el amor y,
431 entonces, una unión de ese tipo es más fuerte que Júpiter[134]; no son | simplemente tan fuertes como lo era el individuo singular sino aún más fuertes, pues la unión del amor es aún más elevada.

Tu Johannes





Día 24 de sept.

La noche está tranquila — son las doce menos cuarto — junto a la puerta de la ciudad, el montero toca su bendición a través de los campos y resuena desde la blanquería — entra cruzando la puerta — vuelve a tocar, resuena desde aún más lejos. — Todo duerme en paz, todo menos el amor. ¡Alzaos, entonces, secretos poderes del amor! ¡Agrupaos en este pecho! La noche calla — un ave solitaria interrumpe este silencio con su grito y su aleteo mientras pasa rozando el campo escarchado en dirección a la cuesta del terraplén; también ella acude presurosa a una cita — *accipio omen*! [¡recibo el presagio!][135] ¡Qué ominosa es la Naturaleza! Recibo el presagio del vuelo de los pájaros, de sus gritos, de los retozones reveses de los peces contra la superficie del agua, de su desaparecer en las honduras, de un lejano ladrido, del lejano crepitar de un carruaje, de pasos que resuenan en la lejanía. No veo fantasmas en esta hora nocturna, no veo lo que ha sido, sino lo que ha de venir, en el seno del lago, en el beso de la escarcha, en la niebla que se esparce sobre la tierra y esconde su fértil abrazo. Todo es imagen, yo mismo soy un mito de mí mismo, pues ¿no es como un mito que yo acuda presuroso a esta cita? Quién soy yo no afecta al asunto; todo lo finito y temporal ha sido olvidado, sólo queda lo eterno, el poder del amor, su nostalgia, su bienaventuranza. — ¡Qué templada está mi alma, como un arco tensado, y qué adiestrados mis pensamientos, como flechas en mi aljaba que, sin ser venenosas, muy capaces son de mezclarse con la sangre! ¡Qué vigorosa, sana, alegre, presente como un dios está mi alma! — — Era bella por naturaleza. ¡Te doy las gracias, maravillosa Naturaleza! Como una madre has velado por ella. ¡Gracias por tu cuidado! Estaba inalterada. Os doy las gracias, a vosotras, gentes a quien ella se lo debe. Su desarrollo fue obra mía — pronto gozaré de mi recompensa. — ¡Qué no habré yo depositado en este instante inminente! ¡Muerte y condenación si me lo perdiera! —

|Todavía no veo mi carruaje. — Oigo un chasquido, es mi co- 432
chero. — Conduce a vida o muerte, así se desplomen los caballos, no cedas ni un segundo antes de llegar a destino.

Día 25 de sept.

¿Por qué no puede una noche como ésta ser más larga? Si Alectrión pudo olvidarse, ¿por qué no puede el sol ser lo bastante compasivo

para ello? Sin embargo, ahora se acabó y no deseo verla nunca más. Cuando una muchacha lo ha dado todo, es débil, lo ha perdido todo; pues la inocencia, que en el hombre es un momento negativo, en la mujer es el mérito de su esencia. Ahora, toda resistencia es imposible y sólo mientras ésta existe es bello amar, cuando cesa, es debilidad y costumbre. No quiero acordarme de mi relación con ella; ha perdido el aroma y han pasado ya los tiempos en que una joven, dolida por su infiel amante, se transformaba en un heliotropo[136]. No me despediré de ella; nada me resulta más aberrante que el llanto de la mujer y las súplicas de la mujer que todo lo cambian, aunque propiamente nada significan. La he amado; pero a partir de ahora ya no puede tener mi alma ocupada. Si yo fuera un dios, haría por ella lo que Neptuno hizo por una ninfa, transformarla en hombre[137].

Realmente valdría la pena saber si es posible deshacerse así de una joven, poéticamente; si es posible inculcarle el orgullo suficiente para que se figure que fue ella la que se cansó de la relación. Podría llegar a ser un epílogo bastante interesante que realmente no carecería de interés psicológico y que, a la par, podría enriquecerlo a uno con muchas observaciones eróticas.

## NOTAS

1. Aria 4 del *Don Giovanni* de W. A. Mozart. Véase *supra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 2.
2. Véase *supra*, Prólogo, n. 8.
3. La expresión *corpus parastaticum* (cuerpo aparente) fue utilizada especialmente en los tiempos de la Iglesia primitiva. Los doctores gnósticos, adversos a lo corporal, sostenían que la naturaleza humana de Cristo era solamente un cuerpo aparente. Véase K. Hase, *Hutterus redivivus oder Dogmatic der evangelisce-lutherische Kierche*, 4.ª ed., Leipzig, 1839, ctl. 581, § 94.
4. Alusión al mito de Ixión, que no logra poseer a Hera (Juno) puesto que ésta se transforma en nube.
5. Estrofa de la canción de Jery de la obra de Goethe *Jery und Bätely*, en *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 11, 1828, p. 10.
6. Cf. 2 Sam 12,1-7.
7. Alusión a la novela de L. Tieck *Das Zauberschloß* [El castillo encantado], en *Schriften*, vols. 1-28, Berlin, 1828-1854; vol. 21, pp. 238 ss.
8. Georges Léopold Cuvier (1769-1832). Zoólogo francés que pretendía demostrar que de un simple hueso es posible reconstruir toda una especie animal.
9. Calle de Copenhague, literalmente «Calle del Este».
10. Calle de Copenhague, literalmente «Calle de la Invasión».
11. Calle de Copenhague, literalmente «Calle del Oste».
12. Probable alusión al principio de la filosofía hegeliana: «Lo racional es lo real, lo real es lo racional». Véase G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, en *Werke*, *Jub.*, 7, p. 33. La ambigüedad del término danés *Bestaaende* en su uso filosófico (lo establecido, la existencia concreta) haría posible esta referencia.





13. Acto I, escena 16 de la ópera de W. A. Mozart *Don Giovanni*; cf. *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, Copenhague, 1807.
14. Referencia a la comedia de Holberg Erasmus Montanus, acto I, escena 5 y acto V, escena 5; véase *Den Danske Skue-Plads*, vols. 1-7, Copenhague, sin año de edición y sin foliar, ctl. 1566-1567, vol. 5.
15. Alusión al vodevil de Heiberg *Recensenten og Dyret* [El recensionista y la bestia] en *Skuespil i fire Acter*, ed. inicialmente en J. L. Heiberg, *Marionettheater* [Teatro de marionetas], Copenhague, 1814, vol. 3, 1834, p. 204.
16. Terraplén costero que se inicia frente a las fortificaciones del lado oeste de Copenhague.
17. Veáse *supra*, n. 4.
18. Véase Gén 39.
19. Probable referencia a un pasaje de la obra de Heiberg *Elverhöj* [El otero de la sílfides] (1828). Véase *Skuespil*, cit., vol. 3, 1834, p. 313.
20. Los camilleros que transportaban a los enfermos al hospital iban vestidos de verde.
21. Alusión al mito de Orfeo. Véase por ejemplo P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Nuevo diccionario de mitología], 2.ª ed., vols. 1-2, Leipzig & Sorau, 1821, ctl. 1944-1945, vol. 2, p. 368
22. Cf. Jn 5,4
23. Véase Ovidio, *El arte de amar* II, vv. 235 ss., en *Ovidio Nasonis opera quae supersunt*, ed. de A. Richter, vols. 1-3, Leipzig, 1828, ctl. 1265, vol. 1, p. 237.
24. Nombre de la bella gitana en el drama lírico homónimo, música de C. M. von Weber y texto de P. A. Wolff, trad. danesa de C. J. Boye (Copenhague, 1822). La obra fue representada 72 veces en el Teatro Real entre 1822 y 1843.
25. Se alude posiblemente a las dos veces que Jesús utiliza una expresión semejante en relación con mujeres, véase Mc 5,34 y Lc 7,50.
26. Calle de Copenhague. Literalmente: calle de los Mercaderes.
27. En aquel tiempo había un sendero que se extendía a ambos lados del Sortedamssøe, uno de los lagos que rodeaban los muros de Copenhague.
28. Alusión a los mitos relativos al nacimiento de Atenea y Afrodita. Véase P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 2, respectivamente pp. 251 y 613.
29. En su relato de la leyenda de Amor y Psique en *El asno de oro*, Apuleyo sugiere que Psique era transportada por criaturas aladas.
30. Cf. Gén 4,3-6.
31. Véase *supra*, Prólogo, n. 8.
32. El autor utiliza en este pasaje y, a partir de aquí, alternativamente en numerosas ocasiones, los dos sustantivos daneses que significan «amor»: *Elskov* y *Kjærlighed*. En las páginas precedentes del «Diario del seductor» ha aplicado solamente el segundo de estos términos. Nótese que *Elskov*, que por lo demás tiene la misma raíz que el verbo «amar» (*at elske*), corresponde más directamente al *eros* griego. *Kjærlighed* se aplica tanto a la concepción cristiana como a la descripción del amor en sentido corriente (por ejemplo, en la expresión que el autor de *O lo uno o lo otro* toma del título de la pieza de A. E. Scribe *El primer amor*).
33. Cf. Gén 41,1-32.
34. En danés: *Geheimeråd* (Consejo secreto), nombre de la asamblea que, hasta 1770, aconsejaba al rey en asuntos secretos de Estado.
35. Calle que corre a lo largo del canal a uno de los lados del palacio de Christiansborg, en el centro de Copenhague. La designación común de «ribera» o «playa» (*Strand*) pasó a constituir el nombre propio de esta calle.

36. En el acto I, escena 1 de la tragedia de W. Shakespeare *El rey Lear*, véase *William Shakespeare's Tragiske Værker*, trad. danesa de P. Foersom y P. F. Wulff, vols. 1-9, Copenhague, 1807-1825; ctl. 1889-1896, vol. 2, 1811, p. 101.

37. Calle céntrica de Copenhague. Literalmente: Gran Calle del Rey. Se extiende entre el Teatro Real y la fortificación situada en el extremo oriental de la ciudad.

38. Jardines frente al palacio de Frederiksberg. Ya en tiempos de Kierkegaard estaban abiertos al público.

39. Véase *supra*, Prólogo, n. 8.

40. Referencia a la creación de la mujer en Gén 2.

41. Las tres sirvientas de la diosa Afrodita.

42. Acto II, escena 2 de *Las bodas de Fígaro* de W. A. Mozart.

43. Ef 4,22.

44. Alusión a una antigua balada popular. Véase *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*, ed. de W. H. F. Abrahamson, K. Nyerup y K. L. Rahbek, vols. 1-5, Copenhague, 1812-1814; ctl. 1477-1481, vol. 3, 1813, p. 36.

45. Véase *supra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 55.

46. Cf. Sal 90,4.

47. Ovidio, *Remedia amoris*, en *Opera*, cit., vol. 1, p. 321.

48. Véase por ejemplo G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, vol. 2, en *Werke, Jub.*, vol. 4, p. 634.

49. En *La novia*, pieza lírica de F. Auber con texto de A. E. Scribe, el personaje Fritz ha perdido a su prometida. La obra se representó 44 veces en el Teatro Real de Copenhague entre 1831 y 1842, según la traducción danesa de J. L. Heiberg (*Det kongelige Theaters Repertoire* n.º 35).

50. Nueva Plaza del Rey: plaza céntrica en la que se encuentra situado el Teatro Real de Copenhague.

51. Literalmente, Gran Calle del Rey. Se extiende entre el Teatro Real y la fortificación situada en el extremo oriental de Copenhague.

52. Kierkegaard describe aquí un itinerario relativamente extenso, partiendo de lo que era el centro geográfico de la ciudad en aquel entonces (Teatro Real), pasando junto a la muralla oriental y septentrional, para regresar a la plaza situada frente al ángulo del palacio de Christianborg (Høibroplads).

53. Literalmente, Calle Ancha. Otra de las arterias que parten de la plaza en la que se encuentra el Teatro Real.

54. Del poema de Josep Freiherr v. Eichendorff «Vor der Stadt», *Gedichte*, Berlin, 1837, ctl. 1634, p. 24.

55. Posible alusión al «árbol de la vida», Gén 2,9. La tradición del árbol de navidad fue introducida en Dinamarca por familias alemanas alrededor de 1811.

56. Cf. 1 Pe 4,8.

57. Cf. *Brage og Idun, et nordisk Fjærdingaarsskrift*, ed. de P. F. Barfod, vol. 2, Copenhague, 1839, p. 445.

58. Véase *supra*, n. 52.

59. Alusión al mito griego de Faetón, hijo de Febo (Dios del sol), a quien se le permite conducir el carro del sol por un día, pero pierde el control amenazando con quemar la tierra, por lo que Zeus lo mata con un rayo. Cf., por ejemplo, P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 2, p. 450.

60. Alusión a la representación habitual de Eros como una criatura alada que, con los ojos vendados, arroja sus flechas sin ver a quién éstas apuntan.

61. Véase Ovidio, *El arte de amar* II, 123 ss., en *Opera*, cit., vol. 1, p. 233.

62. Alusión a un verso asociado a cierto juego infantil. Véase E. T. Kristensen, *Danske Bornerim, Remser o Lege*, Copenhague, 1898, p. 296 (§ 2214).

63. Probable alusión al texto de 2 Sam 3.





64. Probable referencia al poema «Thekla. Eine Geisterstimme» de F. Schiller, en *Schillers sämmtliche Werke*, vols. 1-12, Stuttgart-Tübingen, 1838, ctl. 1804-1815, vol. 1, 1838, pp. 391 ss. También se encuentra un poema semejante en la sección «Die Piccolomini» (acto III, escena 7) en el poema dramático «Wallenstein», *Schillers sämmtliche Werke*, cit., vol. 4, 1838, p. 145.

65. Véase *supra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 52.

66. Posible referencia al llamado «Sendero de los cerezos», segmento del camino que bordeaba los lagos de Copenhague, en lo que actualmente son las calles Øster Søgade, Nørre Søgade y Vester Søgade. Todo aquel camino era conocido con el nombre de «Sendero del amor», pero en la época de Kierkegaard era común también distinguir el «Sendero del matrimonio» (tramo oeste), el «Sendero del amor» (tramo norte) y el «Sendero de la amistad» (tramo este).

67. Escena 5 del vodevil de J. L. Heiberg *Recensenten og Dyret* [El recensionista y la bestia], en *Skuespil*, cit., vol. 3, 1834, p. 210.

68. Ovidio, *Amores* I, 4, 16, 35-46, en *Opera*, cit., vol. 1, p. 148.

69. Fuente no identificada.

70. Colegio universitario ubicado en el centro de la ciudad de Copenhague.

71. Esta última expresión corresponde al título danés de una pieza lírica de C. Goldoni, *De forliebte Haandværksfolks*, trad. danesa de L. Knudsen, Copenhague, 1781. La pieza fue representada nuevamente entre 1831 y 1840.

72. Alusión a la escena del *Don Giovanni* de W. A. Mozart en la que el protagonista hace entrar en su casa al espectro del Comendador, cit., p. 122.

73. Cf. Gén 31,1-35.

74. Kierkegaard tiene probablemente en cuenta la aplicación de este término al pan eucarístico en la liturgia católica.

75. Véase J. y W. Grimm, *Deutsche Sagen* [Leyendas alemanas], vol. 12, Berlin, 1816-1818.

76. Alusión al poema de J. Baggesen «Agnete fra Holmegaard»; véase *Jens Baggesens danske Værker*, ed. de los hijos del autor y C. J. Boye, vols. 1-12, Copenhague, 1827-1832, ctl. 1509-1520, vol. 2, 1828, p. 358.

77. Cf. J. L. Heiberg, *Ny A-B-C Bog i en Times Underviisning til Ære, Nytte og Fornoielse for den unge Grundtvig* [Nuevo A, B, C en una hora, para el honor, provecho y diversión del joven Grundtvig], Copenhague, 1817, p. 21.

78. En la mitología romana, divinidad protectora que se suponía situada en los goznes de la puerta. Cf. Ovidio, *Fasti* 6, vv. 101 s.

79. Salustio, *Catilinae Coniuratio* 22. Véase C. *Sallusti Crispi opera quae supersunt*, ed. de F. Kritzius, vols. 1-2, Leipzig, 1828-1834, ctl. 1269-1270, vol. 1, pp. 107-111.

80. Cf. por ejemplo la alusión a Eolo en el canto I, vv. 51 s. de la *Eneida* de Virgilio.

81. Mc 3,24.

82. Gén 30,31-42.

83. Pintura de Herculano (1757) que Kierkegaard debió de conocer a través de una reproducción calcográfica. Representa el momento en que Ariadna es abandonada por Teseo en la isla de Nesos. Véase P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 1, p. 310.

84. En la mitología griega, diosa del premio y el castigo.

85. Las ideas correspondientes a «camino fácil» y «camino transitado» se asocian respectivamente en la lengua danesa a los nombres «Camino campestre» (*Landevej*) y «Camino del rey» (*Kongevej*). Éstas son las expresiones utilizadas en el texto danés. *Kongevej* es, además, la denominación de la ruta que va de Copenhague a Fredensborg, pasando por Lyngby.

86. Referencia a una de las localidades y al bosque situados junto al lago de Esrom, al norte de la isla en la que se encuentra Copenhague.

87. Alusión al tema de la comedia de L. Holberg *Jeppe en la montaña, o el campesino demudado* (1723), *Den Danske Skue-Plads*, cit., vol. 2.

88. Véase *supra*, n. 53.

89. Véase *supra*, n. 74.

90. Posible alusión al mito de Ixión (véase *supra*, n. 4), o a la nube que oculta a Cristo en el momento de la transfiguración, Mt 17,1-8.

91. Bosque situado en las afueras de Copenhague, muy popular como lugar de paseo y de esparcimiento.

92. Véase *supra*, n. 38.

93. El consejo municipal de Copenhague constaba de 32 miembros.

94. Revista satírica de la época.

95. Véase *supra*, «Diapsálmata», n. 55.

96. Referencia no identificada.

97. Cf. Prov 24,26.

98. Figura simétrica que forma la arena esparcida sobre una placa horizontal de vidrio o de metal por la vibración producida al frotar el arco de un violín sobre uno de sus bordes. El fenómeno fue explicado por el físico alemán E. F. Chladni y discutido, entre otros, por el danés H. C. Ørsted, autor de un *Ensayo sobre las figuras acústicas* que fue premiado en 1808 por la Real Sociedad de Científicos de Dinamarca.

99. Se suponía que el desprendimiento de las piedras de la columna de Memnón, en el antiguo Egipto, producía un sonido parecido a una canción. Cf. las referencias de Tácito a la «estatua cantante» en *Annales* 2, 61. Véase *C. Cornelii Taciti opera ex recensione Ernestiana*, ed. de I. Bekker, Berlin, 1825, ctl. 1282, p. 80; y *Cajus Cornelius Tacitus*, trad. danesa de J. Baden, vols. 1-3, Copenhague, 1773-1797, ctl. 1286-1288; vol. 1, p. 159.

100. Ovidio, *El arte de amar* 2, 155; cf. *Opera*, cit., vol. 1, p. 269.

101. El cinturón de la belleza de Afrodita (Venus) es mencionado por Homero en la *Ilíada*, canto XIV, vv. 214-221.

102. Alusión a la obra de Heiberg, *Elverhoi*. Véase *Skuespil*, cit., vol. 3, 1834, p. 294.

103. La frase que, según Suetonio, habría pronunciado César al cruzar el Rubicón. Con este acontecimiento se inicia en Roma la segunda guerra civil.

104. Scheherezade, la princesa que en *Las mil y una noches* consigue evitar la muerte entreteniendo al rey con sus relatos.

105. Sentencia repetida por Calígula y registrada por el poeta trágico romano Accio (*Atreus*, 203). Véase *De vita Caesarum* 30, 3, en *Caji Svetonii Tranqvilli Tolv forste Romerske Keiseres Levnetsbeskrivelse*, trad. danesa de J. Baden, vols. 1-2, Copenhague, 1802-1803, ctl. 1281, vol. 1, p. 312.

106. Uno de los apodos de Afrodita.

107. En la mitología escandinava, divinidades que se encargaban de los cuerpos de los muertos en batalla.

108. Los dos enamorados que, según un relato antiguo, sólo se comunicaban a través de un hueco en la pared debido a que sus padres les habían prohibido verse. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* IV, vv. 55-166, en *Opera*, cit., vol. 2, pp. 99-102.

109. Véase *supra*, «Siluetas», n. 17.

110. Horacio, *Odas* 2, 8. *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, ctl. 1248.

111. Referencia a una escena de la tragedia de A. Oehlenschläger, *Palnatoke*, *Oehlenschlägers Tragodier*, vols. 1-10, Copenhague, 1841-1849, ctl. 1601-1605, vol. 2, 1842, p. 298. La obra fue representada ocho veces en el Teatro Real de Copenhague entre 1830 y 1840.





112. Referencia a la frase que una canción popular pone en boca del rey Valdemar: «Que Dios conserve el Reino de los Cielos, mientras yo pueda conservar [el castillo de] Gurre». Véase J. M. Thiele, *Danske Folkesagn*, vols. 1-2, Copenhague, 1819-1823, ctl. 1591-1592, vol. 1, pp. 90 ss.

113. De acuerdo al Corán, quien vaya al paraíso gozará de la compañía de hermosísimas vírgenes.

114. Alusión a la categoría hegeliana: «Sein für Anderes». Nótese que, también en la expresión danesa, el término «otro» es usado en su forma neutra o impersonal.

115. Gén 2,21.

116. Diosa romana. Véase Ovidio, *Fasti* VI, vv. 295-298, en *Opera*, cit., vol. 3, p. 143.

117. Personaje conocido especialmente a través de los relatos de Charles Perrault (1628-1703), pero también representado por L. Tieck, autor presente en la biblioteca de Kierkegaard, *Sämmtliche Werke*, vols. 1-2, Paris, 1837, ctl. 1848-1849.

118. Fuente no identificada.

119. Ateneo cuenta la historia de dos hermanas que discutían acerca de cuál de las dos tenía el trasero más hermoso, y cómo este hecho ocasionó que en el templo dedicado a Afrodita se apodara a la diosa «Afrodita Kallipygos», es decir, «Afrodita la del hermoso trasero». Véase P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 1, p. 449.

120. Expresión utilizada por Virgilio, cf. *Eneida* II, v. 204.

121. Probable alusión a las palabras de Jesús cuando asegura que el apóstol Pedro lo negará tres veces antes de la hora del gallo. Cf. Mt 26,34; Lc 22,54-62.

122. Alrededor del año 1840 existía en Copenhague la moda de que las mujeres casadas llevasen una cofia o pañuelo que cubriera la cabeza, mientras que las solteras no llevaban nada.

123. Cf. Eurípides, *Medea*, vv. 250 s. Cf. la edición que poseía Kierkegaard, *Euripides*, trad. de Chr. Wilster, Copenhague, 1840, ctl. 1115, p. 58.

124. Acto I, escena 3 del *Don Giovanni* de W. A. Mozart.

125. Cf. Jue 16,4-22.

126. Véase *supra*, Prólogo, n. 8.

127. Verso de Chr. Winther (1796-1876), en *Digte*, Copenhague, 1828, pp. 40 s.

128. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* X, vv. 243-297, cf. *Opera*, cit., vol. 2, pp. 220-223.

129. Alusión a la historia de los gansos del Capitolio, que con sus gritos despertaron a los soldados romanos. Véase Tito Livio, *Historiae* 5, 47. *T. Livii Patavini Historiarum libri qui supersunt omnes*, ed. de T. Kreyssing, Leipzig, 1829, ctl. 1251-1255; vol. 1, pp. 351 s.

130. Cf. Matthias Claudius (1740-1815), *ASMUS omnia sua SECUM portans*, en *Werke*, Hamburg, 1838, ctl. 1631-1632, vols. 1-4, vol. 1, pp. 68-80.

131. Cf. P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. I, p. 143; cf. Ovidio, *Metamorfosis* V, vv. 572 s.

132. Véase *supra*, pp. 352 ss.

133. El escrito está incluido en las *Metamorfosis* (*El asno de oro*) de Apuleyo.

134. Alusión al discurso de Aristófanes en el diálogo platónico *Banquete*, 189c-193e.

135. Cicerón, *De divinatione*, 1, 45, 103. Véase *M. Tullii Ciceronis opera omnia*, ed. de J. A. Ernesti, Halle, 1756-1757, vols. 1-4, ctl. 1224-1229, vol. 4, p. 644.

136. Helio, dios del sol, convirtió a su amada Clitia en un heliotropo tras enamorarse de otra mujer. Véase P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 1, p. 535.

137. La ninfa Cenis fue convertida en hombre —Ceneo— por su amado, Poseidón, dios del mar. Véase P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 1, p. 444.

**Søren Kierkegaard** (Copenhague, 1813-1855)

Figura entre los grandes de la historia del pensamiento. Su personalidad y su obra han sido calificadas de «tumultuosas, desbordantes e incontenibles», sometidas constantemente a las más diversas interpretaciones por parte de las corrientes filosóficas y teológicas que le sucedieron.

Hijo menor de un comerciante enriquecido, pronto perdió a su madre y a la mayoría de sus hermanos. Durante diez años cursó estudios en la Universidad de Copenhague hasta que, tras la muerte de su padre, decide presentar su tesis doctoral, que le otorgaría el título de *Magister*. A partir de entonces, y tras la ruptura de su noviazgo con Regina Olsen, se dedicará en exclusiva a su oficio de escritor. No por ello dejó de participar en los avatares de la vida social, política y religiosa de su tiempo, hasta su última polémica contra el obispo Mynster y la cristiandad oficial.

Arrinconado al principio por este enfrentamiento con el cristianismo establecido de su época, fue rescatado por G. Brandes, T. S. Haecker y M. Heidegger. A España llegó tempranamente a través de Høffding y Unamuno, que le llamaba el «hermano Kierkegaard», pero cayó pronto en el olvido, pese al empeño de autores como Aranguren y Valverde. Recientemente se ha recuperado el interés por su magnífica obra y por su inquietante personalidad, fruto del cual son los numerosos estudios y congresos en torno a su pensamiento y la publicación de una nueva edición crítica de su obra en danés.

La presente edición castellana, basada en aquélla, responde al propósito de ofrecer al lector hispanohablante una versión de los *Escritos* de Kierkegaard tan correcta y fiel al original como informativa y sugerente. Han sido ya publicados: *Escritos* 1. *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* (2000) y *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* ([4]2004).